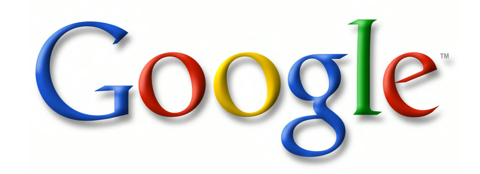
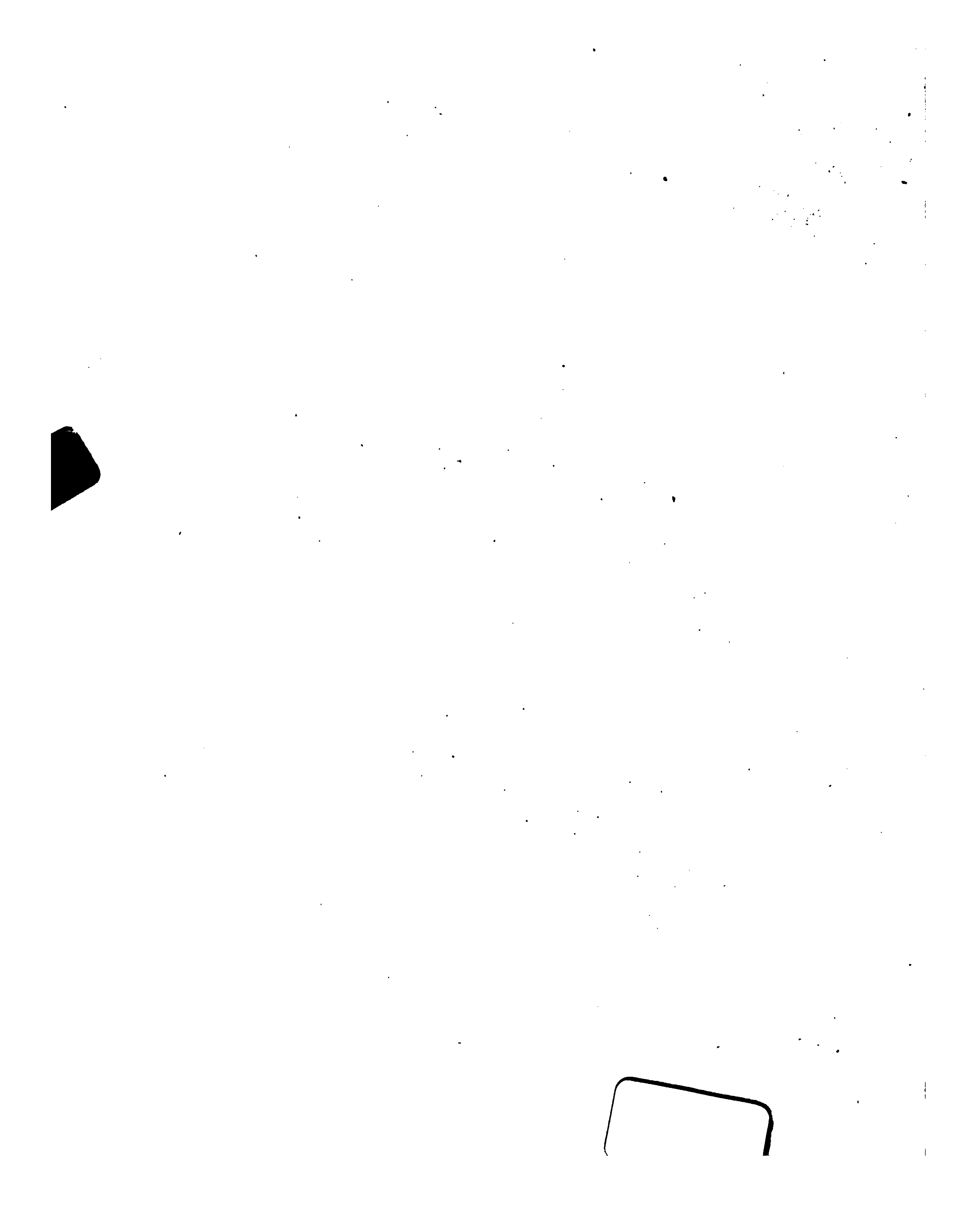








FORSCHUNGEN

ÜBER DEN

BAU DER PETERSKIRCHE ZU ROM

VON

CONSTANTIN A. JOVANOVITS

ARCHITEKT.

MIT 30 IN DEN TEXT GEDRUCKTEN PLÄNEN UND ANSICHTEN.

WIEN, 1877.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.

SEINEM LIEBEN VATER

HERRN

ANASTAS JOVANOVITS

EMERIT. OBERSTHOFMEISTER SEINER HOHEIT DES FÜRSTEN VON SERBIEN

MIT DEM INNIGSTEN DANKGEFÜHLE

GEWIDMET

VOM VERFASSER.

VORWORT.

Als ich in der Absicht, eingehendere Studien über Balthasar Peruzzi's Thätigkeit anzustellen, im Mai 1874 die Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizien zu Florenz aufsuchte, gab mir die Forschung nach seinem Antheil an dem Baue der Peterskirche zu Rom die Veranlassung, mich mit der Baugeschichte der letzteren eingehender zu befassen.

Je näher ich aber mit den betreffenden Abhandlungen bekannt wurde, desto mehr überzeugte ich mich, dass unsere hierauf bezüglichen Kenntnisse gar Vieles noch zu wünschen übrig lassen und dass die einschlägigen Forschungen, weit entfernt, abgeschlossen zu sein, bestenfalls nur als begonnen angesehen werden dürfen.

Da ich mich nun eben an einer Quelle befand, von der aller Voraussicht nach am ehesten weitere Aufschlüsse über den so interessanten Gegenstand zu erwarten waren, so fasste ich, in der Würdigung seiner überaus grossen kunstgeschichtlichen Bedeutung, alsbald den Entschluss, meine ursprüngliche Absicht vorläufig aufzugeben und die Baugeschichte der Peterskirche zum eigentlichen Thema meiner Studien zu machen.

Was die vorerwähnte kunstgeschichtliche Bedeutung dieses Gegenstandes anbelangt, so beruht dieselbe bekanntlich theils darauf, dass der Neubau der Peterskirche, diese grossartigste Aufgabe, welche die neuere Baukunst zu lösen gehabt, in der Entwicklungsgeschichte der modernen Architektur eine hervorragende Rolle spielt, theils aber auf dem Umstande, dass in diesem Baue ein bedeutendes weltgeschichtliches Moment seinen monumentalen Ausdruck gefunden hat; denn so wie beispielsweise im Parthenon die auf strenger Gesetzmässigkeit beruhende freiheitliche Institution eines

selbstständigen Volkes, im römischen Thermenbaue die aus der gewaltsamen Vereinigung der mannigfaltigsten Elemente hervorgegangene Weltherrschaft Roms, so spricht sich in St. Peter das über alle Autorität zur Dominante sich erhebende Papstthum — mithin das höchste Ziel der politischen Bestrebungen des letzteren — aus.

Die Kenntniss der Baugeschichte der Peterskirche zu Rom beschränkte sich bis zur neuesten Zeit so ziemlich auf das, was Bonanni mit Benützung früherer Autoren (Vasari, Serlio, Costaguti, Carlo Fontana u. A.) und ämtlicher Quellen hierüber zusammengestellt hat.[1]) So breit und minutiös aber der auf die gegenwärtige Gestalt des Baues bezügliche Abschnitt in seinem Werke behandelt erscheint, so flüchtig und verschwommen ist das Bild, das er von den verschiedenen Gestaltungsphasen zu geben vermag, die der Bau vor seiner Vollendung durchmachen musste.

Da sollte sich endlich durch den Aufschluss einer neuen Geschichtsquelle die Möglichkeit bieten, die bisherigen Kenntnisse einigermassen zu erweitern. Dank den verdienstvollen Bemühungen des Architekten Heinrich v. Geymüller wurde nämlich das Quellenmaterial vor wenigen Jahren durch eine beträchtliche Anzahl bis dahin fast gänzlich unbeachteter Entwurfstudien und Entwürfe bereichert, die gerade für die Erforschung der früheren Bauperioden der Peterskirche von unschätzbarem Werthe sind. Es sind dies die zahlreichen, auf den Neubau von St. Peter bezüglichen Originalhandzeichnungen der jeweiligen Architekten dieses Baues, welche sich in der Sammlung der Kupferstiche und Handzeichnungen in den Uffizien zu Florenz befinden.

Herr v. Geymüller hat die Resultate seiner bezüglichen Nachforschungen vorläufig in einer kleinen Schrift unter dem Titel: „Notizen über die Entwürfe zu St. Peter in Rom, Carlsruhe 1868“ veröffentlicht und eine ausführliche Abhandlung über den Neubau der Peterskirche am Schluss dieser Arbeit in Aussicht gestellt.

So sehr ich aber das Verdienst, das sich Herr v. Geymüller durch die Aufschliessung der eben erwähnten Geschichtsquelle um die Erforschung der

[1]) Bonanni P. Philippo, Numismata summorum Pontificum Templi Vaticani fabricam indicantia, Roma 1696.

Baugeschichte von St. Peter erworben, zu würdigen weiss, so konnte ich mich doch bei der Durchsicht seiner oben angeführten Schrift nicht der Ansicht erwehren, dass sich Herr v. Geymüller bei der Auslegung und Verwerthung des von ihm aufgefundenen Materiales von einer starken Voreingenommenheit für einen der grossen Architekten der Renaissancezeit, nämlich für Bramante, leiten liess und dass sein Streben augenscheinlich weit mehr auf die Verherrlichung dieses Meisters, als auf eine allseitige und gründliche Erforschung des in jenen Entwürfen Enthaltenen gerichtet war. Ja ich gewann sogar die Ueberzeugung, dass bei dem Zustande, in welchem Herr v. Geymüller das erwähnte Material belassen hatte, von einer richtigen und ausgiebigen Verwerthung desselben überhaupt noch nicht die Rede sein könne; denn die besagten Entwürfe hätten vor Allem einer noch weit genaueren und gründlicheren, nicht blos über deren Verfasser, sondern auch über die chronologische Reihenfolge ihrer Entstehung Auskunft gebenden Ordnung unterzogen werden müssen, wenn man einen Einblick in den inneren Zusammenhang derselben gewinnen und correcte Aufschlüsse über das in ihnen Enthaltene erlangen wollte.

Ich beschloss daher zunächst, sämmtliche in der erwähnten Sammlung der Handzeichnungen befindliche, auf St. Peter bezügliche Entwürfe zu vereinigen und in dem eben angedeuteten Sinne zu ordnen, was mir von dem Conservator dieser Sammlung, Herrn Cav. Carlo Pini auf das Bereitwilligste gestattet wurde. Ich benütze denn auch diesen Anlass, um Herrn Cav. Pini für die besondere Zuvorkommenheit, welche er mir in Allem, was zur Erleichterung meiner Studien dienen konnte, erwies, meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.

In der vorliegenden Schrift habe ich nun das Ergebniss jener ziemlich mühevollen und langwierigen Arbeit in einem Verzeichniss der erwähnten Entwürfe niedergelegt, das Denjenigen, die sich an Ort und Stelle einen Einblick in dieses kostbare Quellenmaterial verschaffen wollen, eine bedeutende Erleichterung gewähren dürfte.

An dieses Verzeichniss schliesst sich sodann eine ausführlichere Abhandlung über den Neubau der Peterskirche, in welcher ich die durch die Ordnung der genannten Entwürfe gewonnenen Anschauungen mit dem übrigen

auf den Gegenstand bezüglichen Quellenmaterial in Einklang zu bringen und gemeinschaftlich mit diesem zu verwerthen suchte.

Mit Rücksicht auf die mässige Anlage des vorliegenden Werkes habe ich mich bei der Auswahl der demselben beigefügten Abbildungen auf das Allernothwendigste beschränkt und dem Leser nur dasjenige vorgeführt, was zur Verfolgung des baugeschichtlichen Vorganges und zur Erläuterung der hauptsächlichsten meiner hier niedergelegten Anschauungen unumgänglich erforderlich ist. —

Kurz vor Beendigung der dieser Schrift zu Grunde gelegten Quellenstudien wurde ich von dem Erscheinen einer auf denselben Gegenstand bezüglichen Abhandlung des Architekten Rudolf Redtenbacher (s. Zeitschrift für bildende Kunst, Band IX, Heft 9 und 10) in Kenntniss gesetzt. Trotz der bedeutenden Vorzüge, welche diese Arbeit auszeichnen und bei all' den beachtenswerthen Resultaten, die sie hinsichtlich der Erforschung des im Quellenmaterial Enthaltenen aufzuweisen hat, konnte ich mir nach den bereits gewonnenen Anschauungen doch nicht verhehlen, dass dieselbe, gleich der vorhin erwähnten Schrift des Architekten Herrn v. Geymüller, auf gewissen Voraussetzungen beruht, die sich bei näherer Untersuchung leider als trügerisch erweisen. Es betrifft dies nämlich die Gestaltung des in Verlust gerathenen Bramante'schen Entwurfes, über welche die Verfasser der beiden obgenannten Schriften, gestützt auf vermeintlich diesem Entwurf zu Grunde liegende, jedoch von einander gänzlich verschiedene Handzeichnungen, die zuverlässigste und genaueste Auskunft geben zu können glaubten, während sich doch, wie im Verlaufe dieser Schrift dargethan werden wird, unter den bisher aufgefundenen Zeichnungen in Wirklichkeit weder der in Ausführung genommene Bramante'sche Entwurf, noch auch eine directe Vorstudie zu demselben befindet, so dass wir also bezüglich dieses Entwurfes thatsächlich noch immer nur auf blosse Vermuthungen angewiesen sind.

Diese bedeutende Lücke, welche das Quellenmaterial aufweist, hat es mir denn auch unmöglich gemacht, die Baugeschichte der Peterskirche in allen ihren Phasen zu festbegründeter Darstellung zu bringen; doch war ich bestrebt, die Zahl der bezüglich des Gegenstandes schwebenden Fragen auf Grundlage der zu Gebote stehenden Hilfsmittel zu vermindern, und eine

genauere Kenntniss sowohl von dem rein baulichen Vorgange, als auch von der Entstehung und dem Zusammenhange der verschiedenen, jeweilig für den Bau massgebend gewesenen Entwürfe zu ermöglichen. Namentlich dürfte die vorliegende Arbeit in letzterer Beziehung einiges Beachtenswerthe bieten.

Bei fortgesetztem Studium, bei tieferem Eindringen in den Gegenstand und umfassenderer Beherrschung des ansehnlichen Materiales gewann ich nämlich die Ueberzeugung, dass die verschiedenen Gestaltungsphasen, welche der Neubau der Peterskirche von seiner Inangriffnahme bis unmittelbar vor seinem, bekanntlich widersinnigen und gänzlich misslungenen Abschlusse, also von dem unter Nikolaus V. projectirten bis einschliesslich zu dem nach dem Entwurfe Michelangelo's nahezu vollendeten Baue durchgemacht hat, mit einander im innigsten Zusammenhange stehen, ja, dass dieselben, in ihrer Aufeinanderfolge betrachtet, geradezu als ein consequent fortschreitender Gestaltungsprocess aufgefasst werden können, der in der vorerwähnten, von Michelangelo beabsichtigten Gestaltung des Baues seinen langerstrebten, glänzenden Abschluss gefunden hat.

Von dieser Erkenntniss geleitet, war ich nun im vorliegenden Werke bestrebt, das Ineinandergreifen der verschiedenen Bauperioden der Peterskirche deutlich zu veranschaulichen und ein möglichst einheitliches und umfassendes Bild von der Baugeschichte derselben zu entwerfen.

Die bedeutende Lücke, welche das Quellenmaterial noch zur Stunde aufweist, nämlich das Fehlen des Bramante'schen Entwurfes, ist allerdings geeignet, dieses Unternehmen als ein etwas gewagtes, wenn nicht gar schon im Vorhinein als ein verfehltes erscheinen zu lassen. Zu meiner Rechtfertigung darf ich aber anführen, dass demselben sehr eingehende Untersuchungen über die Gestaltung jenes Entwurfes vorausgegangen sind, die auf verschiedenen Wegen zu so übereinstimmenden Resultaten führten, dass ich, bei voller Berücksichtigung der Anforderungen, welche man an eine streng wissenschaftliche Abhandlung zu stellen berechtigt ist, es wagen durfte, meiner oben angedeuteten Auffassung des Gegenstandes in vorliegendem Werke Ausdruck zu verleihen.

Mag übrigens auch der Aufschluss, den ich an der Hand des zu Gebote stehenden Materiales über die Gestaltung des Bramante'schen Entwurfes

erlangen konnte, trotz aller Gewissenhaftigkeit, welche ich den bezüglichen Untersuchungen widmete, keinen grösseren Werth haben, als den einer nicht unbegründeten Conjectur, so dürfte derselbe darum noch keineswegs bei einer resumirenden Betrachtung des baugeschichtlichen Vorganges gänzlich ausser Acht zu lassen sein. Ich bin vielmehr der Ansicht, dass man sich einer solchen, wenn auch provisorischen, so doch begründeten Anschauung insolange mit Recht bedienen dürfe, als nicht der Sachverhalt durch weitere und genauere Forschungen oder durch den Aufschluss neuer Quellen auf unwiderlegliche Weise festgestellt ist. Demnach glaube ich mich auch der Hoffnung hingeben zu dürfen, dass der vorliegende Versuch, die verschiedenen Bauperioden der Peterskirche in ihrem Zusammenhange darzustellen, so verfrüht derselbe zur Zeit auch erscheinen mag, doch einige Beachtung finden werde.

Constantin A. Jovanovits.

VERZEICHNISS

DER

IN DEN UFFIZIEN ZU FLORENZ BEFINDLICHEN AUF DIE PETERSKIRCHE IN ROM BEZÜGLICHEN ARCHITEKTONISCHEN

HANDZEICHNUNGEN.

BRAMANTE.

1506—1514.

I. Auf Pergament gezeichnete Grundrisspartie. Das Mauerwerk durch einen orange-gelben Farbton hervorgehoben. Am unteren Rande des Blattes, in druckartigen Buchstaben die Signatur: „Bramante Arch: & Pit:“

Augenscheinlich die rückwärtige Hälfte einer auf Grundlage des gleicharmigen, griechischen Kreuzes entwickelten centralen Anlage von quadratischer Configuration. Die aus der Hauptmasse des Baues hervortretenden, die Haupteingänge enthaltenden Enden der Kreuzarme sind innen rund, aussen rechteckig gestaltet. Ueber der Vierung, auf vier etwas mageren, im Querschnitt klammerartig gestalteten Pfeilern, eine Centralkuppel. — Die Vermittlung zwischen den Kreuzarmen ist je durch einen Nebenkuppelraum bewerkstelligt, in dessen Axenrichtungen Nebeneingänge angebracht sind, die mit loggienartig nach aussen sich öffnenden Vorhallen in Verbindung stehen. Zwischen letzteren, die Ecken des quadratischen Baues bildend, je ein zu Nebenzwecken bestimmter Raum. — Höchst wahrscheinlich ist dies einer der vielen auf St. Peter bezüglichen Entwürfe Bramante's, die seinem in Ausführung genommenen Entwurfe vorausgegangen sind (s. Vasari v. di Bramante, vol. VII, pag. 135). — Das Nähere über diesen Entwurf bei Besprechung der ersten Bauperiode, woselbst auch die Abbildung desselben (s. Fig. 4).

II. Unvollständige, mit der Feder verfertigte Grundrissskizze, den Kuppelraum, den Chor und einen den letzteren flankirenden Nebenkuppelraum darstellend.

Für den Chor sind die Fundamente des von Bernardo Rossellino unter Nikolaus V. etwa um 1454 begonnenen Baues benützt.

Sowohl die Gestaltung der Kuppelpfeiler, als auch die Behandlung der Mauergliederung erinnern lebhaft an den vorhergehenden Plan, so, dass wir diese Planskizze wohl als von Bramante herrührend ansehen dürfen. Wenigstens könnte dieselbe, mit Rücksicht auf die Gestaltung der Kuppelpfeiler, kaum einem seiner Nachfolger zugeschrieben werden.

III. und IIIa. Zwei Federskizzen, die Innenansicht der von Bramante erbauten, den Fundamenten Rossellino's entsprechenden Hauptkapelle darstellend. (Das Nähere in Bezug auf letztere bei Besprechung der ersten Bauperiode.) — Diese beiden Skizzen dürften wohl kaum von Bramante's Hand sein.

FRA GIOCONDO.

IV. Genauer Grundriss. — Das Mauerwerk durch einen röthlichbraunen Ton hervorgehoben. Auf der Rückseite von der Hand des jüngeren San Gallo die Worte: „opinione e dissegno di Fra Jocondo per Santo Pietro di Roma". — Eine sehr mangelhafte Arbeit, die wohl aus der Zeit herrühren dürfte, als Julius II. den Neubau der Peterskirche beschloss. (Das Nähere hierüber bei Besprechung der zweiten Bauperiode.)

GIULIANO DA SAN GALLO.

1. Januar 1514 — 1. Juli 1515 (?).

V. Unvollständiger Grundriss. — Langbau. — Der Chor wird von der, den Fundamenten Rossellino's entsprechenden, innen rund, aussen polygon abgeschlossenen Bramante'schen Hauptkapelle gebildet. Die Querarme sollten, wie aus der Zeichnung bei genauerem Besehen zu erkennen ist, auf dieselbe Weise abgeschlossen werden wie die Hauptkapelle. Das enorme, fünfschiffige Langhaus steht zu der mässigen Gestaltung der Hauptpartie in keinem guten Verhältniss. (Das Nähere über diesen Grundriss bei Besprechung der zweiten Bauperiode, wo derselbe auch abgebildet ist. S. Fig. 9.)

VI. Genauer Grundriss. — Langbau. — Das Mauerwerk durch einen blassen Sepiaton hervorgehoben. — Das Langhaus weit mässiger und edler gestaltet als im vorhergehenden Plane, stimmt in seiner linken Hälfte mit demjenigen des Rafael'schen Entwurfes fast genau überein. (Die Abbildung des letzteren s. II. Bauperiode, Fig. 8.) Zu beiden Seiten der Hauptfaçade

freistehende Glockenthürme. — Das Querhaus, weit ansehnlicher als im vorhergehenden Plane, ist an seinen beiden aus der Hauptmasse des Baues apsidartig hervortretenden Enden mit Chorumgängen versehen, während für den rückwärtigen Abschluss des Baues die sehr mässige, den Fundamenten Rossellino's entsprechende Bramante'sche Hauptkapelle beibehalten ist (s. II. Bauperiode, Fig. 10).

VII. Unvollständiger Grundriss. — Centrale Anlage von quadratischer Configuration. Das Mauerwerk durch einen blassen Sepiaton hervorgehoben. — Erinnert im Allgemeinen sehr an Bramante's Plan I. Die Kuppelpfeiler sind hier jedoch weit kräftiger gestaltet und stimmen in ihren hauptsächlichsten Dimensionen mit den von Bramante ausgeführten Kuppelpfeilern überein. Die Nebenkuppelräume sind in der Richtung ihrer Hauptaxen mit kleeblattförmig gestalteten Nebenräumen versehen, welche mit loggienartigen Vorhallen in Verbindung stehen. In einem der zwischen letzteren eingeschobenen Eckräume von Giuliano's Hand die Worte: „si può fare co campanjle". — Ist wohl nur als ein vorübergehender Versuch aufzufassen.

VII. (Rückseite). Flüchtige, mit einem Rothstift verfertigte Grundrissskizze, die Hauptpartie des Baues und einen kleinen Theil des Langhauses darstellend. — Stimmt in den hauptsächlichsten Dimensionen mit dem auf der Vorderseite dieses Blattes befindlichen Plane überein. — Das Querhaus von geringerer Ausdehnung als in dem Plane VI, dabei gleich jenem mit Chorumgängen abgeschlossen, und ist diese Abschlussform hier auch für den Chor eingeführt.

ANTONIO DELLA VALLE.

VIII. Grundriss zu St. Peter, in kleinem Maassstabe. Eine Dilettantenarbeit.

BALDASSARE PERUZZI

von 1520 mit Unterbrechungen bis 1536.

A. Grundrissstudien.

IX. Flüchtige, mit Maassen versehene Aufnahme des Grundrisses des um 1520 noch aufrecht stehenden Vordertheiles der alten Basilika. — Die Vermessung ist von einem, dem rechten vorderen Kuppel-

pfeiler zunächst stehenden, wohl unter Rafael in Angriff genommenen Langhauspfeiler aus vorgenommen.

IX. (Rückseite.) Flüchtige, mit Maassangaben versehene Aufnahme einiger unter den Vorgängern Peruzzi's ausgeführter Bautheile. — Grundriss eines der von Bramante erbauten Kuppelpfeiler; Grundriss des Ansatzpfeilers zum halbrunden mit einem Chorumgang versehenen Abschlusse des linken Querschiffes, nebst einer Partie der äusseren Umfassungsmauer jenes Umganges (beides wohl von Rafael in Angriff genommene Bautheile). Ausserdem noch etliche flüchtige Federskizzen: Gestaltung der Pilasterbasen, Bramantes Tempietto bei San Pietro in Montorio, antiker Kuppelbau, Façadenskizze (vergl. diese mit jener auf Rückseite des Bl. XI.)

X. Sehr flüchtige, mit der Feder verfertigte Grundrissskizze. — Wohl einer der ersten auf St. Peter bezüglichen Versuche Peruzzi's. Der Chor, so wie im Rafael'schen Plane, mit einem Umgange versehen. Die Querarme von geringerer Ausdehnung als der Chor; die Gestaltung ihrer runden Abschlüsse nicht näher angegeben. Im Anschluss an die oblonge Hauptpartie scheint ein Langhaus beabsichtigt. Vor der inneren, schrägen Seite der Kuppelpfeiler je vier Säulen angeordnet.

XI. Unvollständig erhaltene Grundrissskizze. Langbau. Das Mauerwerk durch einen blassen Sepiaton hervorgehoben. — Die Anlage im Anschluss an den Rafael'schen Plan gestaltet, doch complicirter und weniger harmonisch als bei diesem. Die Nebenräume untereinander und von den Haupträumen durch Zwischensäulen getrennt (s. III. Bauperiode, Fig. 12).

Von nun an lässt sich in den weiteren Planstudien Peruzzi's das entgegengesetzte Streben nach möglichst einfacher Gestaltung der Anlage erkennen. (Offenbar in Folge der von Leo X. an ihn gerichteten Aufforderung, einen möglichst einfachen und wenig umfangreichen Entwurf auszuarbeiten, siehe hierüber III. Bauperiode). Auf der linken Hälfte der vorliegenden Planstudie ist die Art und Weise, in der Peruzzi die Reduction vorzunehmen beabsichtigt, deutlich angegeben, auf der rechten, unvollständigen Hälfte sogar bereits durchgeführt.

Die folgenden fünf Skizzen stellen uns nun eine Reihe von systematisch fortgesetzten Reductionen des vorliegenden Planes oder einzelner Theile desselben dar.

XII. Flüchtige Darstellung der reducirten Hauptpartie des Planes XI, auf blauem Papier. — Für den Chor ist die, den Fundamenten

Rossellino's entsprechende Bramante'sche Hauptkapelle wieder eingeführt und sind die Querschiffe mit einfachen Tribunen abgeschlossen.

Auf der Rückseite dieses Blattes eine perspectivische Innenansicht des Baues.

XIII. Reduction des Planes XI. Das Mauerwerk durch einen hellbraunen Farbton hervorgehoben. — Die Hauptpartie so, wie auf dem eben vorhergehenden Blatte, das dreischiffige Langhaus im Anschluss an die rechte Hälfte des Planes XI gestaltet (s. III. Bauperiode, Fig. 13). Auf der Rückseite dieses Blattes eine Aufrisspartie nach einem, den Thermensälen entlehnten Motive. (Möglicherweise eine auf die innere Gestaltung des Mittelschiffes bezügliche Studie.)

XIIIa. Weitere Reduction des Planes XI. Das Mauerwerk durch einen hellbraunen Farbton hervorgehoben. — Im Anschluss an die auf der linken Hälfte des Planes XI vorgezeichnete Reduction gestaltet. — (S. III. Bauperiode, Fig. 14). Seitwärts Angaben über die Baukosten.

Auf der Rückseite dieses Blattes eine auf die Reduction der Hauptpartie bezügliche Skizze.

XIIIb. Weitere Reduction des Planes XI (resp. Reduction des eben vorhergehenden Planes). Das Mauerwerk durch einen hellbraunen Farbton hervorgehoben. — Das Langhaus einschiffig; zu beiden Seiten des Langschiffes je drei Kapellen. Im Inneren sind die von Peruzzi mit Vorliebe angewandten Zwischensäulen fast überall weggelassen. (S. III. Bauperiode, Fig. 15). Seitwärts Angaben über die Baukosten.

XIIIc. Weitere Reduction des Planes XI (resp. Reduction des eben vorhergehenden Planes). Das Mauerwerk durch einen hellbraunen Farbton hervorgehoben. — Das Langhaus dreischiffig. Die Seitenschiffe sehr schmal. Die Dimensionen der Langschiffpfeiler sind auf das Minimum reducirt. Ueber dem Mittelschiffe, anstatt des bisherigen Tonnengewölbes, drei Kreuzgewölbe. (S. III. Bauperiode, Fig. 16). Indem nun eine einfachere Gestaltung des Langbaues, als sie die vorliegende Planskizze aufweist, nicht wohl zulässig war, beschloss Peruzzi, um dennoch eine einfachere Anlage zu erzielen, sich statt des lateinischen, des griechischen, gleicharmigen Kreuzes zu bedienen, oder mit anderen Worten: die Anlage central zu gestalten. Diese Wendung veranschaulicht uns nun die folgende Planskizze, welche man gewissermassen als das Schlussglied der hier angeführten Reihe von Reductionen des Planes XI ansehen kann.

XIV. Flüchtige Grundrissskizze, centrale Anlage von quadratischer Configuration. Das Mauerwerk durch einen schwachen Sepia-

ton hervorgehoben. — Die Basis der Anlage bildet ein griechisches Kreuz. Für die Gestaltung der Kreuzarme war in der Hauptsache die Bramante'sche Chorkapelle massgebend. Die Vermittlung zwischen den vier Kreuzarmen ist je durch eine geräumige Eckkapelle hergestellt. (Man vergl. mit der Bramante'schen Planskizze II, wo eine ganz ähnliche Anordnung angestrebt wird.) — Die Geräumigkeit der Eckkapellen ist durch Abstumpfung der äusseren Ecken der Bramante'schen Kuppelpfeiler erzielt. (S. III. Bauperiode, Fig. 17.)

Die vorliegende Planskizze veranschaulicht uns ohne Zweifel Peruzzi's ersten Versuch, die Anlage central zu gestalten.

Am oberen Rande des Blattes eine zum eben vorhergehenden Plane XIII c. gehörende Detailskizze.

XIV. (Rückseite.) Unvollständige und sehr flüchtige Grundrissskizze. — Scheint sich auf eine centrale Anlage zu beziehen. — Die mit der Feder skizzirte Chorpartie weist einen Chorumgang auf. Die Trennung des Letzteren vom Inneren ist durch im Halbkreis gestellte Säulen bewerkstelligt. (S. III. Bauperiode, Fig. 18.)

XV. Unvollständige Grundrissskizze, in rother Kreide auf carrirtem Papier entworfen. Wohl des Grössenvergleiches wegen sind auch die alte, constantinische Basilika und ein Theil der Umfassungsmauern des von Bernardo Rossellino unter Nikolaus V. projectirten Baues eingezeichnet. — Diese Planstudie bezieht sich auf die Gestaltung der Hauptpartie des Baues. Der Chor und die Querschiffe weisen den halbrunden, mit einem Chorumgang versehenen Abschluss auf. An dem linken Querschiffe ist die Trennung des Umganges vom Innern, gerade so, wie in der eben vorhergehenden Planskizze (XIV Rückseite), durch im Halbkreis gestellte Säulen bewerkstelligt; an dem Chore sind hingegen die Säulen durch dünne Pfeiler ersetzt. — Die Kuppelpfeiler, mit Ausnahme des rechten vorderen, der als eine flüchtige und ganz bedeutungslose Vorskizze angesehen werden muss, stimmen, abgesehen von einigen unwesentlichen Modificationen, in Gestalt und Dimension mit den von Bramante erbauten Kuppelpfeilern überein. Vor der inneren, schrägen Seite derselben, ähnlich wie in der Planskizze X, je zwei Säulen. Die äusseren Ecken der Kuppelpfeiler sind, ähnlich wie in der Planskizze XIV, der geräumigeren Gestaltung der Nebenkuppelräume wegen abgestumpft.

Die Vermittlung zwischen dem Chor und den Querschiffen ist durch octogonale Nebenkuppelräume bewerkstelligt, in deren Axenrichtungen Nebeneingänge angebracht sind, die, ebenso wie im Bramante'schen Plane I, mit

loggienartig nach aussen sich öffnenden Vorhallen in Verbindung stehen, welche zwischen sich einen zu Nebenzwecken bestimmten Eckraum einschliessen.

Was die allgemeine Gestaltung der Anlage anbelangt, so ist in der vorliegenden Planskizze ein unentschiedenes Schwanken zwischen dem Langbau und dem Centralbau wahrzunehmen; denn während im Anschluss an die Hauptpartie der Ansatz zu einem Langhaus angedeutet erscheint, sprechen die eben vorhin erwähnten, bei der Hauptpartie des Baues angebrachten loggienartigen Vorhallen, sowie die geräumige Gestaltung der Nebenkuppelräume zu Gunsten einer centralen Anlage. Letztere Idee dürfte wohl jedenfalls als die vorherrschende anzusehen sein. — (Das Nähere über diese von dem Architekten H. von Geymüller Bramante zugeschriebene Planskizze bei Besprechung der III. Bauperiode, woselbst auch unter Fig. 19 die Abbildung derselben.)

B. Schnitte und perspectivische Innen-Ansichten.

XVI. Perspectivisch skizzirte Innenansicht eines oblongen Raumes. — Bezieht sich augenscheinlich auf das Seitenschiff des Planes XIII.

XVIa. Idem.

XVII. Längenschnitt, gehört zur Planskizze XIIIb. oder doch zu einer ihr ähnlichen Anlage.

XVIII. Perspectivisch skizzirte Innenansicht. — Bezieht sich auf einen dem Plane XIII b ähnlichen Grundriss.

C. Façadenstudien.

XIX. Aufrissskizze. Bezieht sich auf einen der Planskizze XI. ähnlichen Plan.

XX. Aufrissskizze. — Dürfte sich wohl auf eine centrale Anlage beziehen. (S. Planskizze XIV woselbst eine ähnliche Façade projectirt ist.)

XXI. Perspectivisch skizzirte Totalansicht des Baues. — Bezieht sich wohl jedenfalls auf den endgiltigen Plan Peruzzi's, den uns Serlio in seinem III. Buche mittheilt. — S. III. Bauperiode, Fig. 21.

Hier mögen endlich auch noch die folgenden Skizzen Peruzzi's eingereiht werden:

XXII. Der vatikanische Baucomplex, sammt der Peterskirche, in der Vogelperspective dargestellt.

XXIII. Die Peterskirche in sehr kleiner, perspectivischer Skizze — ganz so wie auf dem eben vorhergehenden Blatte dargestellt. (Man

vergleiche den auf der Kehrseite dieses Blattes skizzirten Strassenprospect mit jenem auf Bl. XVII und mit Bl. XXII., um sich zu überzeugen, dass alle diese Skizzen von Peruzzi's Hand sind).

ANTONIO DA SAN GALLO DER JÜNGERE.

(Von 1506 bis 1536 fast ununterbrochen dem Baue zugetheilt; von 1536 bis 1546 oberster Architekt desselben.)

A. Auf St. Peter bezügliche Aufnahmen und Schriftstücke.

XXIV. Mit Maassangaben versehene Aufnahmen von Kapitälen, Basen und Säulenschäften aus der alten, constantinischen Basilika.

XXV. Eine an den Papst (Leo X.) gerichtete Denkschrift über den nach dem Entwurfe Rafael's in Ausführung begriffenen Bau. — Dürfte wohl unmittelbar nach dem Tode Rafael's verfasst worden sein.

Ich lasse dieses, in mancher Beziehung interessante Schriftstück, wenngleich es schon längst anderwärts veröffentlicht worden ist (s. Le Monnier'sche Ausgabe des Vasari, vol. X, pag. 25) zur grösseren Bequemlichkeit des Lesers hier in seinem Wortlaute folgen:

„Mosso più a miserichordia e onore di Dio e di Santo Pietro, e onore e utile di Vostra Santità, che a utilità mia, per fare intendere chome li denari che si spendono in Santo Pietro si spendono chon poco onore e utile di Dio e di Vostra Santità, perche sono buttati via. Le chagioni sono queste infrascritte:

1. „In primo, è bisogna chonchordare la pianta, la quale è tutta difforme: fare che vi sia qualche chapella grande oltra alla magiore, perche non ci è se none chapellette; e fare che vi sia conformità, la quale non c'è, nè perfettione in molti luogi.

2. „Sechunda, li pilastri della nave sono più grossi che quelli della tribuna, che voriano essere mancho, o almancho eguali.

3. „Tertia, chonchordare li pilastri di fuora, che sono dorichi, e sono più di dodici teste, e sogliono essere sette.

4. „Quarta, achordare quelli di dentro se ànno avere zocholo o no per li inconvenienti che fanno nelle chapelle.

5. „Quinta, se segue chome è chominciato, la nave grande sarà lunga e stretta e alta, che parerà uno vicholo.

6. „Sesta, detta nave sarà ischurissima; e così in molti altri luogi della chiesa seguita così, perche non li possono dare lumi buoni.

7. „Settima, la tribuna grande rimediare che non posi in falso, e fare chosa sopra alli archi, ch' e pilastri possino chonportare, sendo fatti nel modo che sono fatti. Li ornamenti non parlo: se ne può fare quanto l' omo vole, secondo la volontà del padrone.

8. „E a tutte queste chose soprasсhritte si può rimediare e choregiere e achompagniare e chonformare facilmente.

9. „Ancora, levare via le porte che passano dell' una chapella in nell' altra, che so infame, che paiono balestrere.

10. „Anchora dicho, che l' emicichlo che e' fanno nelle teste delle chroci è falso in questa opera: non ch' el lavoro non sia perfetto in sè solo e bello; ma inperfetto in questa opera, perchè resta lì, e non seguita, e chompagna l' opera; quale è chosa pessima.

11. „Item, le chornige di marmo che à fatto Raffaelle nelle chapelle sono false, perchè non vole ésservi le risalite che vi sono.

12. „Item, le chornige, che à fatto Raffaello di trevertino dico essere false in quello locho, perchè e chornicie, fregio e architrave è falso, e non pò stare quando non à sotto e pilastri cho' loro chapitelli e basa, quale qui non è".

(Das Nähere über dieses Schriftstück bei Besprechung der IV. Bauperiode.)

Die auf der Rückseite dieses Blattes skizzirte Grundrisspartie (Vorhalle) gehört zu dem Plane XXVII.

B. Grundrissstudien.

XXVI. Grundriss auf carrirtem Papier. — Langbau, im Anschluss an Gviliano da San Gallo's, Plan VI. gestaltet, jedoch weit einfacher als dieser.

XXVIa. Versuche, das zu dem vorhergehenden Plane gehörende Langhaus zu erweitern und umzubilden. Ebenfalls auf carrirtem Papier.

XXVIb. Grundriss des umgestalteten Langhauses des Planes XXVI, auf carrirtem Papier. — Ueber dem Mittelschiffe sind drei Kuppeln angelegt und sind demzufolge die Langschiffpfeiler sehr kräftig gestaltet. Von der mittleren Kuppel des Langhauses zweigen, nach den Seitenschiffen zu, kuppelüberwölbte Querarme ab, von derselben Breite wie das Mittelschiff. Den vier zwischen diesen Querarmen und dem Mittelschiffe liegenden Seitenschifftheilen entspricht je ein, mit einer loggienartigen Vorhalle versehener Zugang von aussen. — Quer vor das Langhaus ist eine mit drei Eingängen versehene Vorhalle angelegt. Gegen letztere etwas zurücktretend, zu beiden Seiten je ein freistehender Thurm.

XXVI c. Auf Pergament gezeichneter genauer Grundriss. Langbau. Die beiden Hälften desselben sind von einander verschieden.

a) Linke Hälfte: Durch Uebertragung des umgestalteten Langhauses XXVI b auf Plan XXVI entstanden.

b) Rechte Hälfte: Erinnert in mancher Beziehung an den uns von Serlio (Lib. III) übermittelten Rafael'schen Entwurf. Das Querschiff mit einem Chorumgang abgeschlossen, der aber weit durchgebildeter ist als jener des linken Querarmes. Auch für den Chorabschluss ist die Anlage eines Umganges beabsichtigt. Ueber dem Mittelschiffe zwei mächtige Kuppeln von gleichem Durchmesser wie die Hauptkuppel. Die von Thürmen eingefasste Vorhalle einfacher gestaltet als jene auf der linken Hälfte des Planes.

Diese Planhälfte ist erst nachträglich, und zwar erst nach dem Plane XXVII, aber noch vor dem Plane XXVIII, über eine wegradirte, zur linken Planhälfte symmetrische Anlage eingezeichnet.

Eine flüchtige, aus späterer Zeit herrührende Randskizze, weist eine der linken Hälfte des Planes XXIX entsprechende Anlage auf.

XXVII. Auf Pergament gezeichneter genauer Grundriss. Langbau. Weit umfangreicher als Plan XXVI c linke Hälfte. — Ueber dem Mittelschiffe sowohl, als auch über den Seitenschiffen Kuppeln. Der Chor und die Querschiffe in der Anlage von den vorhergehenden Gestaltungen dieser Bautheile verschieden, sind ebenfalls als Kuppel überwölbte Räume gedacht. — Die Vorhalle im Anschlusse an die auf der Rückseite des Bl. XXV befindliche Skizze gestaltet.

XXVIII. Auf Pergament gezeichneter Grundriss. Langbau; weist zwei Varianten auf.

Linke Hälfte. Im Anschlusse an die auf der rechten Hälfte des Planes XXVI c dargestellte Anlage gestaltet; weist jedoch im Vergleiche zu dieser namhafte Verbesserungen auf. Das Tonnengewölbe des Hauptschiffes wird von nur mehr einer (in der Mitte desselben angelegten) Kuppel unterbrochen, deren Dimensionen geringer sind als die der Hauptkuppel. Der Einfluss des Rafael'schen Entwurfes ist deutlich wahrzunehmen.

Die folgenden zwei Blätter sind Vorstudien zu der rechts befindlichen Planhälfte.

XXVIII a. Skizzenhafter Entwurf im Anschlusse an die linke Hälfte des Planes XXVIII gestaltet. — Derselbe bekundet die Absicht, die aus der Hauptmasse des Baues apsidartig heraustretenden Umfassungsmauern der Chorumgänge durch hervortretende runde Nebenräume zu flankiren. (S. Absatz 10 der Denkschrift auf Blatt XXV.)

XXVIII b. Idem.

Endlich: Rechte Hälfte des Planes XXVIII. Das ins Reine übertragene Resultat der in den beiden vorhergehenden Blättern verfolgten Absicht. Die, den beiden Planhälften des Blattes XXVIII gemeinschaftliche Vorhalle ist von herrlicher Anlage, im Anschlusse an jene des Planes XXVI c gestaltet.

Während die bisherigen Entwürfe Ant°. da San Gallo's fast durchgehends eine sehr complicirte und umfangreiche Anlage aufweisen, lässt sich in seinen nun folgenden Entwurfstudien und Entwürfen das entgegengesetzte Streben nach möglichster Vereinfachung und Reduction der Anlage wahrnehmen.

XXIX. Genauer Grundriss. Das Mauerwerk durch einen blassen Sepiaton, stellenweise auch durch einen gelben Farbton (wohl um bereits Vorhandenes anzudeuten) hervorgehoben. — Weist zwei Varianten auf.

a) Linke Hälfte. Reduction der auf der rechten Hälfte des eben vorhergehenden Blattes dargestellten Anlage auf einen Centralbau.

b) Rechte Hälfte. Langbau, im Anschluss an die linke Planhälfte gestaltet.

Die an den Aussenseiten der von Bramante erbauten Kuppelpfeiler angelegten Nischen erscheinen in diesem Plane zum ersten Male verschlossen.

XXX. Flüchtige Grundrissskizze mit der Anmerkung: „Questo saria bello e breve". — Langbau. Die Anlage stellt sich als eine beträchtliche Reduction des Planes XXIX (rechte Hälfte) dar und ist die vorliegende Skizze eine Vorstudie zu dem folgenden Entwurfe.

XXX a. Genauer Grundriss auf Pergament. — Langbau.

Für den Chor ist die von Bramante erbaute Hauptkapelle wieder aufgenommen. Die Querschiffe sind mit einfachen Tribunen abgeschlossen. Die längs der Seitenschiffe angeordneten Kapellen treten apsidartig aus der Umfassungsmauer des Baues hervor. Die Vorhalle beiderseits von Thürmen eingefasst. — (An den radirten Stellen der rechten Planhälfte lässt sich eine, der vorhergehenden Planskizze XXX genau entsprechende Anlage verfolgen.)

XXXI. Flüchtig skizzirtes Planschema. Centrale Anlage, mit einem vorgeschobenen Portalbau. — Dieses Planschema bezieht sich auf den endgiltigen Entwurf Ant°. da San Gallo's. (Die Abbildung des letzteren s. IV. Bauperiode, Fig. 22.)

XXXII. Flüchtige, auf den in Ausführung genommenen Entwurf bezügliche Skizze. — Betrifft die Verbindung des Portalbaues mit dem Hauptbau und den Thürmen.

C. Studien für den Abschluss des Chores und der Querschiffe.

XXXIII. Mit Maassangaben versehene Aufnahme einer Hälfte des Grundrisses der von Bramante erbauten, den Fundamenten Rossellino's entsprechenden Hauptkapelle. — Dasselbe auf der Rückseite dieses Blattes.

XXXIIIa. Genaue, mit Maassangaben versehene Aufnahme des Grundrisses eines, der von Bramante erbauten Kuppelpfeiler und der sich daranschliessenden (linken) Hälfte der Umfassungsmauer der Bramante'schen Hauptkapelle. (Man vergleiche mit den bezüglichen Darstellungen in Giuliano da San Gallo's Plänen V und VI.) — An der äusseren Ecke des Kuppelpfeilers ist der Ansatz zu einer Nische und zu einer loggienartigen Vorhalle wahrzunehmen und dabei von Ant°. da San Gallo's Hand die Bezeichnung: „Fra Jocondo".

(Näheres über die Bramante'sche Hauptkapelle und über die von Bramante erbauten Kuppelpfeiler bei Besprechung der I. Bauperiode, woselbst auch die Abbildung dieser Zeichnung unter Fig. 6.)

Auf der Rückseite dieses Blattes Antonio's Entwurf zur Umgestaltung der Hauptkapelle. (Von der bezüglichen Rafael'schen Anordnung fast gar nicht verschieden.)

XXXIV. Studien für den Abschluss der Hauptkapelle und zwar im Anschluss an Plan XXVIII.

XXXIVa. Idem.

XXXIVb. Idem, auf Pergament, mit wenigen, aber unschönen Aenderungen an der architektonischen Ausstattung der Aussenseite. Wohl in Anschluss an Plan XXIX gedacht.

XXXIVc. Idem, zuverlässig für Plan XXIX.

XXXV. Studie für den Abschluss der Hauptkapelle und der Querschiffe. — Diese sehr flüchtige Skizze bekundet die Absicht, die Chorumgänge auch nach innen zu verschliessen und blos durch enge Thüröffnungen zugänglich zu machen. Es ist dies eine Vorstudie zu jener Lösung dieses Bautheiles, die der in Ausführung genommene Entwurf San Gallo's aufweist.

XXXVa. Idem, die gewünschte Lösung, wie dies auch die beigefügte Anmerkung: „Così sta bene, Dio grazia" andeutet.

XXXVb. Idem. Detaillirter durchgeführt.

XXXVc. Idem. Auf der linken Hälfte das Innere des Umganges noch ungelöst, während die rechte Hälfte die definitive, in den endgiltigen Entwurf aufgenommene Lösung aufweist.

D. Schnitte und inneres Detail.

XXXVI. Mit Maassangaben versehene Darstellung einer cassettirten Decke. — Dieselbe entspricht einem Tonnengewölbe und ist, aller Wahrscheinlichkeit nach, eine Aufnahme des von Bramante über der Hauptkapelle ausgeführten Cassettengewölbes (s. Vasari v. di Bramante, vol. VII, pag. 136; vergleiche zudem mit der Innenansicht der Bramante'schen Hauptkapelle auf Blatt III a, wo ganz dieselbe Eintheilung an dem Gewölbe wahrzunehmen ist).

XXXVII. Skizze zu einem Kuppeltambour mit der Ueberschrift: „per Santo Pietro per le cupolette capo croci". Gehört möglicherweise zu Plan XXVII.

XXXVIII. Schnitt durch den Chorumgang. Daneben eine Aufrisspartie vom Inneren des Chores; die Pilaster fussen auf Postamenten.

XXXVIII a. Gebälkprofil, entspricht dem Gebälke über den Zwischensäulen und Pilastern des Chorumganges, dabei die Anmerkung: „per Santo Pietro, per sopra li pilastri delle navate tonde, quando se avea a fare le architravi girati".

XXXVIII b. Idem.

XXXVIII c. Auf die Gestaltung der Zwischensäulen bezügliche Anmerkungen.

XXXVIII d. Idem.

XXXIX. Mit Maassangaben versehener Aufriss zweier Langschiffpfeiler und des sie verbindenden Bogens. Die Pilaster fussen auf einem niedrigen, durchlaufenden Sockel.

XXXIX a. Maassangaben, die sich auf die Höhenverhältnisse der architektonischen Gliederung der Langschiffpfeiler beziehen und von den im eben vorhergehenden Blatte angegebenen wenig abweichen.

XL. Eine schriftliche Anmerkung, in welcher die Nothwendigkeit betont wird, die inneren Pilaster und Säulen mit den äusseren Halbsäulen auf gleichem Niveau fussen zu lassen.

XL a. Flüchtige Skizze, welche die Absicht bekundet, die inneren Säulen und Pilaster vermittelst einer gemeinschaftlichen Sockelplatte auf gleichem Niveau fussen zu lassen.

XL b. Idem, endgiltige Lösung.

XLI. Schnitt längs der Axe der Querarme und

XLI a. Längenschnitt durch das Mittelschiff. — Die beiden eben angeführten Schnitte gehören zu ein und demselben Plane, der jedoch in dieser Sammlung nicht vorhanden ist.

Die inneren Säulen und Pilaster fussen bereits auf gleichem Niveau. Das Innere des Kuppelbaues ist noch wenig ausgebildet, das Aeussere desselben im Allgemeinen nach dem Vorbilde des Pantheon gestaltet, nur mit dem Unterschiede, dass der Tambour mit Lichtöffnungen versehen und äusserlich architektonisch accentuirt ist. — Die innere Kuppelcurve dagegen erinnert an jene der florentiner Domkuppel.

XLII. Gebälkprofil, mit der Anmerkung: „per Santo Pietro per li tempietti fatti in sulle volte di sei canne alle imposte delle cupole di detti tempietti". — Nicht erweislich, zu welchem Entwurfe dasselbe gehört.

XLIII. Thüreinfassung, mit der Anmerkung: „porta grande di S^to^. Pietro". — Dieses Blatt gibt uns über die auf dem Blatte XLb. erwähnte Lösung (bezüglich der Säulen- und Pilasterbasen) genauen Aufschluss.

XLIV. Skizze zu einer zierlichen, durch balusterartige Stäbe gebildeten Umzäunung. Darüber die Anmerkung: „ferrato per lo corpo di Cristo di S^to^. Pietro".

E. Façaden und äusseres Detail.

XLV. Flüchtig skizzirte Façade; entspricht, wie aus dem darüber befindlichen Grundrisse zu ersehen ist, einer Verschmelzung der beiden auf Blatt XXXVIc. dargestellten Anordnungen der Vorhalle. Rechts davon die Kuppel des Pantheon im Querschnitt und mit Maassangaben.

XLVI. Skizze zur Façade des Planes XXVII. — Die mit mächtigen dorischen Halbsäulen geschmückte Façade ist dreitheilig; die Mittelpartie und die Eckpartien durch Giebel accentuirt. Die Mittelpartie als gewaltiges Portal gestaltet. Der mächtige Bogen des Haupteinganges setzt erst über dem Hauptgebälke an, so, dass er in das Giebelfeld einschneidet.

Die rechte Hälfte der Zeichnung stellt den Querschnitt des Langhauses dar.

Am oberen Rande des Blattes eine perspectivische Innenansicht der Eingangshalle.

Unmittelbar über der vorhin erwähnten Façade die Skizze zu einer, die Centralkuppel abschliessenden Laterne, welche an Bramantes Tempietto bei San Pietro in Montorio erinnert und derjenigen, die der endgiltige Entwurf Antonio's aufweist, in künstlerischer Beziehung weitaus überlegen ist.

XLVII. Genau gezeichnete Hälfte einer Façade. — Entspricht einer Anlage, die derjenigen des Planes XXXVIII sehr ähnlich ist.

XLVIII. Skizze zur Façade des Pl. XXVIII. Die mächtigen Halbsäulen, mit welchen diese Façade geschmückt ist, fussen auf einem durchlaufenden, niedrigen Sockel. Auch hier schneidet der Bogen des Haupteinganges in das Giebelfeld der Mittelpartie ein. In einer seitlichen Skizze ist jedoch diese Unzukömmlichkeit bereits beseitigt und deutet auch die danebenstehende Anmerkung „Questo" die Bevorzugung dieser richtigeren Lösung an.

XLVIII a. Idem. Ueber dem Hauptgebälke eine übermässig hohe Attika; der Bogen des Haupteinganges schneidet in dieselbe ein.

XLVIII b. Idem. Die Attika von gleicher Höhe wie in der vorhergehenden Skizze, jedoch blos auf die Mittelpartie beschränkt.

XLIX. Genau gezeichnete Seitenfaçade, zum Theil mit einem blassen Sepiaton bemalt. Entspricht einem, dem Plane XXVIII (l. Hälfte) ähnlichen Entwurfe. — Man vergleiche hiemit die Schnitte XLI und XLI a, die zu der vorliegenden Zeichnung in naher Verwandtschaft stehen. — Die architektonische Gliederung stellt sich folgendermassen dar: Auf durchlaufendem Sockel mässig hohe dorische Halbsäulen und zwischen diesen schöne Tabernakel. Ueber dem Gebälke der eben erwähnten Halbsäulen ein mit Giebelfenstern versehenes, attika-artiges Obergeschoss. Die überragenden Mauern des Mittelschiffes, des Chores und der Querschiffe sind mit korinthischen Pilastern geschmückt und setzt sich diese Anordnung auch an der Hauptfaçade fort.

Die Centralkuppel wie im Schnitt XLI gestaltet; die Nebenkuppeln unschön, mit grossen Dachfenstern und ohne den trommelförmigen Untersatz.

L. Aufrisspartie vom Untergeschoss; weist grosse Aehnlichkeit mit jenem der ebenangeführten Seitenfaçade auf. Man vergleiche hiemit auch die Skizze auf der Rückseite des Blattes XXXIX. — Sehr bemerkenswerth ist die Aufschrift über einer der Eingangspforten: „Leo papa decimo".

Auf demselben Blatte auch einige Profilstudien zu einem Kämpfergesimse.

La. Profilstudien zu einem Kämpfergesimse, den auf dem vorhergehenden Blatte vorkommenden sehr ähnlich.

LI. Flüchtig skizzirte Façade; bezieht sich wohl auf den Grundriss XXIX (r. Hälfte).

Ueber einer Anordnung von Halbsäulen eine unverhältnissmässig hohe Attika; die Mittelpartie und die Flanken sollten allem Anschein nach durch Giebel accentuirt werden. Rückwärts erhebt sich eine schildkrötförmige, niedere Centralkuppel. (Die mit einer Laterne abgeschlossene Calotte ruht auf einem mit runden Lichtöffnungen versehenen niedrigen Tambour.)

LII. Flüchtige Aufrisssskizze zu einem Eckraum nebst dem entsprechenden Grundriss. Das Nähere nicht zu ermitteln.

Die folgenden Zeichnungen Ant°. da San Gallo's beziehen sich insgesammt auf seinen definitiven Entwurf. (Die Abbildung des Letzteren s. IV. Bauperiode, Fig. 22 und Fig. 23.)

LIII. Flüchtige Skizze zum oberen Theil des Hauptportals. Seitwärts auf die Gestaltung der Thürme bezügliche Skizzen.

LIIIa. Idem.

LIIIb. Flüchtige Skizze zum Haupteingang.

LIIIc. Skizzen zu den kleinen Eckkuppeln und zum Abschluss der Thürme.

LIIId. Aufrisssskizze zu dem in der Höhe des zweiten Arkadenkranzes der Hauptkuppel gelegenen Thurmgeschosse.

LIIIe. Idem, endgiltige Gestaltung.

LIIIf. Genau gezeichneter Aufriss der in der Höhe des Kuppeltambours gelegenen Thurmgeschosse. Auf der Rückseite die Anmerkung: „Campanile di S^to^. Pietro di mia mano". — Die entsprechenden Partien des Modells weichen zum Theil von dieser Zeichnung ab.

F. Auf die Gestaltung der Centralkuppel bezügliche Zeichnungen.

LIV. Vier schematisch dargestellte Lösungsarten für die innere Gestaltung der Kuppel. Eine davon bezieht sich auf das Pantheon; die drei übrigen sind numerirt und mit der Aufschrift: „tre modi per S^to^. Pietro" versehen. (Bei 1. ruht die Kuppel auf einem inneren, freistehenden Säulenkranze; bei 2. auf einem mit Pilastern geschmückten Tambour, bei 3. ist endlich der Tambour ganz weggelassen.)

Hier wären auch noch die verschiedenen Gestaltungen der Kuppel, wie sie uns in den bereits angeführten Zeichnungen Antonio's auf Bl. XLI und XLIX im Schnitt und Aufriss und ferner auf Bl. LI entgegentreten, anzuführen. Das Nähere hierüber ist bereits an den betreffenden Stellen gesagt worden.

LV. Die Centralkuppel im Querschnitt dargestellt; eine Vorstudie zum endgiltigen Entwurfe. Für die innere Kuppelcurve war die Florentiner Domkuppel maassgebend, wie dies auch eine beigefügte Anmerkung bezeugt. Die Laterne gleichfalls derjenigen der Florentiner Domkuppel nachgebildet.

LVI. Eine Kegelpyramide, auf einem postamentartigen Vorsprung des Untersatzes der Kuppel ruhend, dargestellt, mit der Anmerkung: „oggetto delle base che vanno sopra alli zocholi".

LVII. Die Centralkuppel des endgiltigen Entwurfes im Querschnitt dargestellt, nebst einem Theile des Grundrisses derselben. — Grosses Detailblatt. — Innere Gestaltung der Kuppel: Der Tambour mit korinthischen Pilastern geschmückt, zwischen welchen abwechselnd Bogenfenster und Nischen angeordnet sind; über dem Tambour steigt in steiler, der Florentiner Domkuppel entlehnter Kurve die Wölbung empor. — Aeussere Gestaltung der Kuppel: Der Tambour wird von zwei übereinandergestellten Arkadenkränzen gebildet, von welchen der obere einen geringeren Durchmesser hat als der untere, und einen Theil des Kuppelgewölbes umhüllt, so, dass von diesem etwa nur die obere Hälfte aussen sichtbar ist. Die Kuppel ist mit einer (viel zu schweren) Laterne abgeschlossen.

LVIII. Grundrissskizze zur Laterne, nebst dem entsprechenden (flüchtig skizzirten) Schnitt und Aufriss.

LVIIIa. Idem.

LVIIIb. Idem. Reinzeichnung auf Pergament. Ebendaselbst auch ein Theil des Schnittes.

LIX. Studie zum oberen Abschluss der Laterne, im Querschnitt dargestellt.

LIXa. Idem.

LIXb. Idem.

Auf den Michelangelo'schen Bau bezügliche Skizzen.

Blos die nächstfolgende Skizze stammt aus der Zeit Michelangelo's; die übrigen sind jedenfalls Aufnahmen aus späterer Zeit.

LX. Perspectivische Innenansicht der im Bau begriffenen Peterskirche, den Kuppelraum vom linken Querschiff aus gesehen, darstellend. — Der Tambour noch unvollendet. — Bemerkenswerth ist der im Vierungsraum befindliche Einbau, der sich an die Tribuna der alten Basilika anlehnt. Diese von Bramante begonnene und erst durch Peruzzi vollendete Kapelle war nur ein provisorischer Bau und wurde zu dem Ende errichtet, damit die gottesdienstlichen Functionen am Altar Petri, trotz des Neubaues der Kirche, ungestört ihren Fortgang nehmen konnten (s. hierüber Vasari v. di Bramante vol. VII, pag. 137). Bei Besprechung der I. Bauperiode wird hievon noch die Rede sein.

LXIa, b, c. Mit Maassangaben versehene Aufnahmen einzelner Theile des Michelangelo'schen Baues.

Hier wären auch noch einige nette Skizzen vom Grundriss und Schnitt des Michelangelo'schen Baues anzuführen, die sich in der, dieser Sammlung vor wenigen Jahren einverleibten Saltarelli'schen Sammlung von Handzeichnungen befinden.

LUDOVICO CARDI gen. CIGOLI.

LXII a, b. Skizzen zur Verlängerung des Vordertheiles der Kirche. In der Mappe 15 sind noch weitere 15 Blatt hievon eingebunden.

Diese Skizzen rühren, ebenso wie die folgenden Zeichnungen Maderna's, aus dem J. 1606 her, als Paul V. die Verlängerung des Vordertheiles des, nach dem Entwurfe Michelangelo's nahezu vollendeten Baues beschloss, und die Architekten zur Einreichung von bezüglichen Entwürfen eingeladen wurden.

CARLO MADERNA.

(1606—1629.)

LXIII a, b, c. Grundrisse, die sich auf die Verlängerung des Vordertheils der Kirche beziehen. Es sind dies zum Theil Vorstudien zu seinem bei dem eben erwähnten Anlasse entstandenen Concurrenzprojecte. (Nach verschiedenen Versuchen, den vorgeschriebenen Weiterbau des Vorderarmes blos zur Anlage einer geräumigen Vorhalle zu verwenden, im Uebrigen aber den Michelangelo'schen Bau in seiner centralen Gestaltung zu belassen, entscheidet sich Maderna (s. LXIII. c.) schliesslich doch für die Anlage eines Langhauses mit einer davor liegenden Vorhalle, welcher Entwurf bekanntlich auch zur Ausführung gelangt ist.)

LXIV. Disponirung des Hauptaltares und der Chorstühle.

LXV. Plan der gegenwärtigen Kirche und des von Bernini entworfenen Vorplatzes. — Von unbekannter Hand.

ZUR BAUGESCHICHTE

DER

PETERSKIRCHE IN ROM.

A.

Der unter Nikolaus V. projectirte Neubau der Peterskirche.

Um über die Entstehungsgeschichte der Peterskirche zu Rom, dieses grössten und wunderbarsten Baudenkmales der neueren Zeit, eine möglichst richtige und klare Vorstellung zu erlangen, genügt es nicht, den baugeschichtlichen Vorgang erst von dort an zu verfolgen, als der erste Stein zu dem jetzigen Baue gelegt worden, sondern es muss die Forschung bis zum Ursprung dieser gewaltigen baulichen Unternehmung zurückgreifen und dieselbe in psychologisch-genetischer sowohl, als auch in rein baulicher Beziehung schon von da an zu ergründen suchen.

Somit erscheint es im Interesse einer genaueren Kenntniss des Sachverhaltes geboten, die Darstellung des baugeschichtlichen Vorganges mit der Besprechung des von Nikolaus V. beabsichtigten Neubaues der Peterskirche zu beginnen.

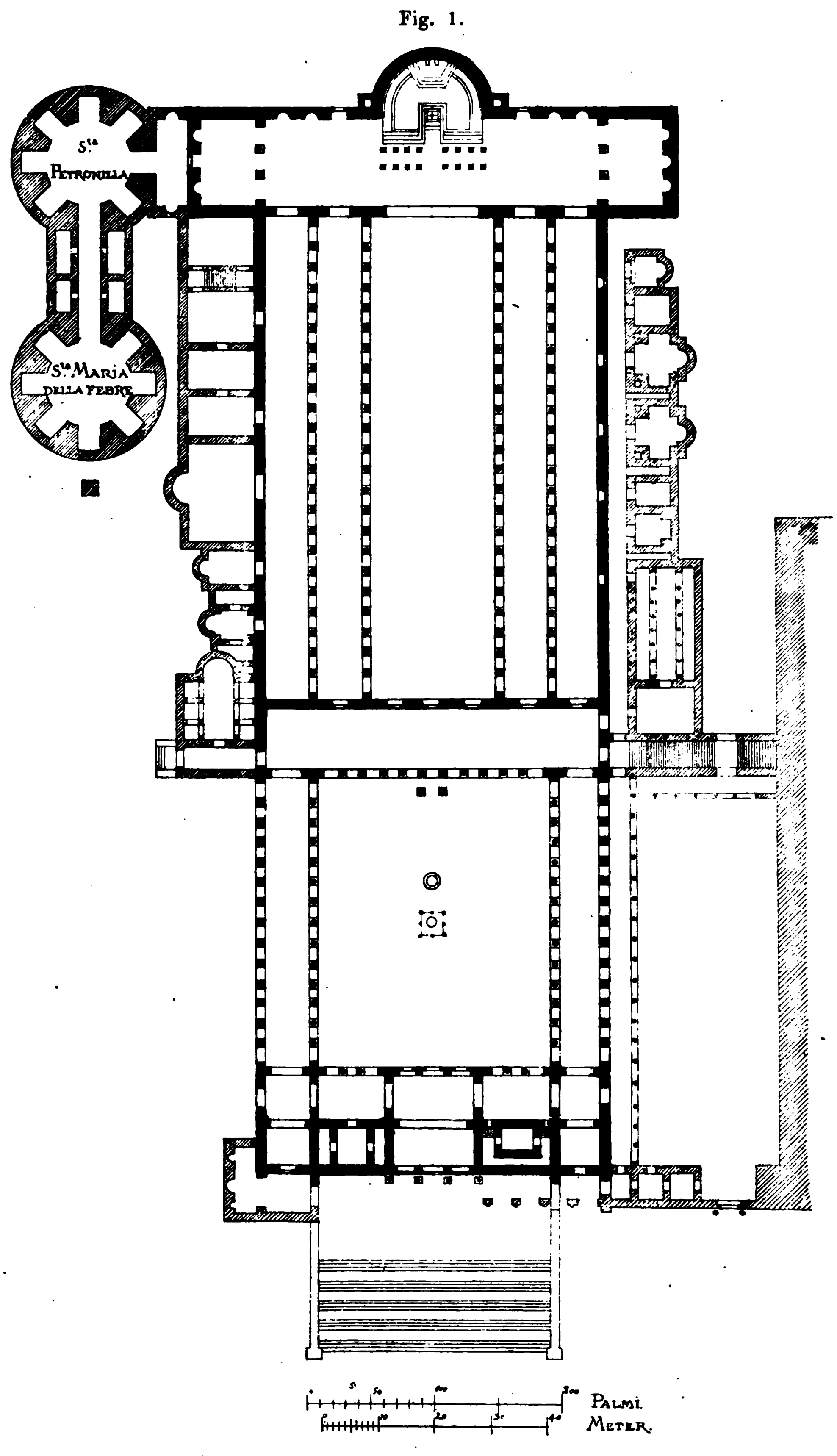
Schon zu Zeiten Nikolaus V. (1447—1455) waren an der dem Apostelfürsten geweihten, constantinischen Basilika (s. Grundriss Fig. 1) die bedenklichsten Anzeichen des Verfalles wahrzunehmen; die langgestreckten, auf Säulen ruhenden Mauern des Mittelschiffes waren, wie Leon Battista Alberti berichtet[1]) nicht weniger als drei Braccien (fast zwei Meter) aus dem Loth gewichen und wurden nur mehr durch das Dachgebälke zusammengehalten. Eine geringe Erschütterung würde hingereicht haben, den Einsturz dieser altehrwürdigen, an Heiligengräbern und Kunstschätzen so reichen Kirche herbeizuführen. Und dennoch war es weit weniger dieser Umstand, als vielmehr ein mächtiges, aus politischen Erwägungen entsprungenes, monumentales Bedürfniss, was Nikolaus V. dazu veranlasst hat, den Neubau der Peterskirche zu unternehmen.

Von der richtigen Erkenntniss geleitet, dass die weltliche sowohl, als auch die kirchliche Autorität zu ihrer Erweiterung, nicht weniger, denn zu ihrer Befestigung, eines sinnlich wahrnehmbaren, die Gemüther überwältigen-

---

[1]) Leon Battista Alberti, arte edificatoria, Lib. I. cap. X.

Fig. 1.



Grundriss der alten Basilika von St. Peter.

den Ausdruckes bedürfe, war der Drang nach monumentalen Schöpfungen bei Nikolaus V. zu einer mächtigen Leidenschaft gediehen, die sich in den grossartigsten und umfangreichsten baulichen Unternehmungen zu befriedigen suchte.

Wo nicht ein ausgesprochen realistischer, in dem Bedürfnisse der persönlichen und staatlichen Sicherheit begründeter Zweck vorlag, war die Erhöhung des Ansehens des apostolischen Stuhles, die Förderung des religiösen Gefühles und nebenbei wohl auch die Sorge für den eigenen Ruhm das höchste Ziel dieser Unternehmungen. Zu dieser Art gehören namentlich seine auf Rom bezüglichen, die Wiederherstellung, den Neu- oder Umbau kirchlicher und profaner Baulichkeiten betreffenden Projecte, unter welchen der Neubau von St. Peter ohne Zweifel den edelsten und erhabensten Ausdruck dieser Tendenzen in sich schloss.

Leider sollte es aber in der Hauptsache bei blossen Vorsätzen sein Bewenden haben. Der weitaus grösste Theil jener Projecte war nämlich noch kaum in Angriff genommen, als der unternehmende Papst starb (1455). Sein letztes an die Cardinäle gerichtetes Mahnwort „fortzufahren und zu vollenden" war vergeblich, die hohe, auf das Grosse und Ganze gerichtete Sinnesart, durch welche sich Nikolaus V. auszeichnete, fehlte seinen nächsten Nachfolgern, und so fielen denn die gewaltigen Absichten und Unternehmungen dieses Papstes alsbald der Vergessenheit anheim.

Eines seiner Vorhaben sollte aber nach geraumer Zeit dennoch wieder in Erinnerung kommen und die Verwirklichung desselben sich zu einem der grossartigsten und bedeutendsten baugeschichtlichen Ereignisse gestalten: es war dies der Neubau der Peterskirche.

Dank der Fürsorge eines Zeitgenossen und Biographen Nikolaus V., des gelehrten Florentiners Gianozzo Manetti, sind uns bezüglich der grossen baulichen Vorhaben dieses Papstes und insbesondere bezüglich seines den Neubau der Peterskirche betreffenden Projectes überaus werthvolle Aufzeichnungen erhalten geblieben[1]).

Hinsichtlich des von Nikolaus V. beabsichtigten und kurz vor seinem Tode in Angriff genommenen Neubaues von St. Peter, dem ein von Bernardo Rossellino, nach des Papstes eigenen Angaben verfertigter Entwurf zu Grunde lag[2]), entnehmen wir nun den Angaben Manetti's[3]) in Kürze Folgendes:

[1]) Bei Muratori, rerum italicarum scriptores, Vitae Paparum III, II. Col. 925 ss.

[2]) Manetti (bei Muratori, Vitae Paparum III, II. Col. 938) bezeichnet den Papst selbst als den Architekten, so, dass also Bernardo Rossellino gewissermassen nur als der Vollstrecker seines Entwurfes erscheint; doch dürfte dies wohl im oben angedeuteten Sinne aufzufassen sein.

[3]) Vitae Paparum III, II. Col. 934 u. ff.

„Die Anlage sollte mit einem geräumigen, 100 Ellen breiten (tiefen), „200 Ellen langen (weiten) Vorplatze beginnen, auf welchen die drei „parallelen, den (ebenfalls projectirten) neuen Borgo durchziehenden Hallen-„strassen ausmünden sollten. In der Mitte dieses Vorplatzes sollte sich, „getragen von einem reichgezierten, mit Erzfiguren geschmückten Unterbau, „ein colossaler Obelisk (wohl jener vom Neronischen Circus) erheben; jenseits „des Platzes aber sollte eine prächtige Freitreppe zu einer erhöhten Platt-„form (Estrade) hinanführen, von der aus man zur ersten, mit fünf Pforten „versehenen Vorhalle gelangen sollte. Der Abstand der ersten Stufe der „genannten Treppe von jenen Pforten sollte 75 Ellen, die Weite der längs der Vorhalle sich hinziehenden Plattform 120 Ellen betragen."

„Die erwähnte Vorhalle sollte zu beiden Seiten von mächtigen, über „100 Ellen hohen, aus schönem Marmor erbauten Thürmen eingefasst werden."

„Von diesen beiden Thürmen aus sollten sich zwei lange, bis an die „Querschiffe der Kirche reichende Mauern erstrecken und sowohl die Vor-„räume, als auch das Langhaus der Kirche zwischen sich einschliessen."

„Der Abstand dieser beiden Mauern sollte 120 Ellen betragen."

„Zur Linken sollte die Anlage an eine Strasse, zur Rechten an einen „langen Hofraum grenzen und durch diesen von dem päpstlichen Palaste „geschieden sein."

„Aus der ersten Vorhalle sollten fünf Pforten nach einer zweiten ähn-„lichen Vorhalle führen und diese sollte jenseits abermals mit fünf Pforten „versehen sein. Die drei mittleren dieser Pforten sollten sich gegen einen „schönen, seitlich von Hallengängen (Portiken) eingefassten und mit einer „Fontaine geschmückten Vorhof öffnen, die beiden seitlichen dagegen sollten „auf die eben erwähnten Hallengänge führen."

„Längs des linken Hallenganges sollten, nach der Strasse zu, Räumlich-„keiten für den Regularclerus angeordnet werden, während der rechte „Hallengang unmittelbar an den vorerwähnten, seitlichen Hofraum grenzen „sollte."

„Auf den inneren, seitlich von Hallengängen eingefassten Vorhof sollte „aber eine dritte, reichgeschmückte Vorhalle folgen, und aus dieser „endlich sollten fünf prächtige Pforten in das Innere der Kirche führen."

„Die Kirche selbst sollte eine fünfschiffige, in der Form eines „lateinischen Kreuzes angelegte Pfeilerbasilika bilden."

„Das Langhaus derselben sollte 160 Ellen nach der Länge und 120 Ellen „nach der Breite messen, und sollten sechs Pfeilerreihen den Raum in fünf „lange Schiffe theilen. Das mittlere und zugleich breiteste dieser Schiffe,

„sollte einen bis ans Ende der Kirche reichenden Durchblick gewähren. Längs „der beiden äussersten Pfeilerreihen sollten Kapellen angeordnet werden. Zur „Linken des Langhauses sollten sich, nach der Strasse zu, die vorhin erwähn„ten, für den Regularclerus bestimmten Räumlichkeiten fortsetzen und sollte „daselbst auch noch eine geräumige Sakristei angelegt werden; zu seiner „Rechten aber sollte sich jener seitliche Hofraum hinziehen.“

„Das Querhaus sollte eine Breite von 40 Ellen und eine Länge von „185 Ellen erhalten.“

„Jedes der beiden Querschiffe sollte durch acht (wohl je vier einander „gegenüberstehende) Pfeiler gebildet werden, die durch Wölbungen unter„einander verbunden sein sollten. Die sechs kleineren Abstände zwischen je „zwei dieser Pfeiler sollten (wohl von Mittelachse zu Mittelachse gerechnet) „je 24 Ellen, der siebente und grösste (der Breite des Mittelschiffes ent„sprechende) Abstand derselben aber 40 Ellen betragen.“

„Ueber der (40 Ellen im Geviert messenden) Vierung sollte sich bis zu „einer Höhe von 100 Ellen (über dem Boden) eine mächtige Kuppel erheben, „und diese sollte mit einer 25 Ellen hohen Laterne abgeschlossen werden.“

„Jenseits der Vierung (nämlich dem Mittelschiffe gegenüber) sollte eine „geräumige Chorkapelle (die sogenannte Tribuna) angelegt werden und sollte „dieselbe eine Breite von 40 und eine Tiefe von 75 Ellen erhalten.“

„Am Eingang zur selben sollte der Hochaltar, an ihrem Ende aber, auf hohen „Stufen, erhaben und weithin sichtbar, des Papstes Thron errichtet werden. Zu „beiden Seiten dieses Thrones, und zwar längs der Umfassungsmauern der Chor„kapelle, sollten Sitze für hohe geistliche Würdenträger angeordnet werden.“

„Theils seitliche, in den Umfassungsmauern angebrachte weite Fenster„öffnungen, theils grosse, in den emporragenden Mauern des kreuzförmigen „(nämlich durch das Mittelschiff, die Querschiffe und die Hauptkapelle „gebildeten) Hauptraumes, ringsum angeordnete Rundfenster würden das „Innere der Kirche auf das Glänzendste erleuchtet haben, während das ver„mittelst einer im Scheitel der Kuppel angebrachten Oeffnung aus der vor„erwähnten Laterne eintretende Licht den hohen, von der Wölbung umschlosse„nen Raum auf feierliche Weise erhellt haben würde.“

„Die allgemeinen Grössenverhältnisse dieses Baues sollten sich folgender„massen gestalten: Die Gesammtlänge der Anlage sollte über 500 Ellen, „deren Breite aber 120, bei den Querschiffen sogar über 180 Ellen betragen. „Die Haupträume der Kirche (Mittelschiff, Querschiffe und Chorkapelle) sollten „sich bis zu einer Höhe von 80 Ellen (vom Boden bis zum Scheitel der

„Wölbung gemessen) erheben, die gewaltige Kuppel aber sollte erst bei einer „Höhe von 125 Ellen abschliessen."

„Der Fussboden sollte seiner ganzen Ausdehnung nach mit bunten Marmor-„platten ausgelegt, das Ganze auf das Kostbarste und Glänzendste ausgestattet „werden: so, dass dieser Bau in seiner Grösse und bezaubernden Pracht einem „auf göttlichen Machtspruch hin entstandenen, nicht aber von Menschenhand „geschaffenen Werke geglichen haben würde."

Soweit im Allgemeinen die Angaben Manetti's.

Unmittelbar hinter der alten Basilika hatte man mit dem Aufbau des rückwärtigen Theiles der neuen Kirche begonnen; noch war aber die Chorkapelle kaum auf die Höhe von 3 Braccien (circa 2 Meter) aus dem Boden gediehen[1]), als der Papst starb. Der Bau wurde hierauf eingestellt, ja das Unternehmen in der Folge sogar gänzlich aufgegeben.

Erst ein halbes Jahrhundert später, nachdem sechs Päpste (von Calixt III. bis einschliesslich Alexander VI.) einander in der Regierung gefolgt waren und endlich der gewaltige Julius II., ein an Sinnesart und Willenskraft Nikolaus V. ebenbürtiger, wenn nicht sogar überlegener Papst zur Herrschaft gekommen, sollte der Gedanke wieder aufgenommen und der Verwirklichung zugeführt werden.

Auf Grundlage der Angaben Manetti's und unter Berücksichtigung der auf Bl. XV (s. Fig. 19) eingezeichneten Fragmente, habe ich es versucht ein beiläufiges Bild von der Anlage des unter Nikolaus V. projectirten Baues zu entwerfen (s. Fig. 2).

Mag dieser Versuch schon an und für sich nicht überflüssig sein, so ist er es im vorliegenden Falle noch um so weniger, als es unsere Aufgabe ist, alle Momente in Betracht zu ziehen, die für das später wieder aufgenommene Project von unmittelbarem oder auch nur mittelbarem Einfluss gewesen sein konnten.

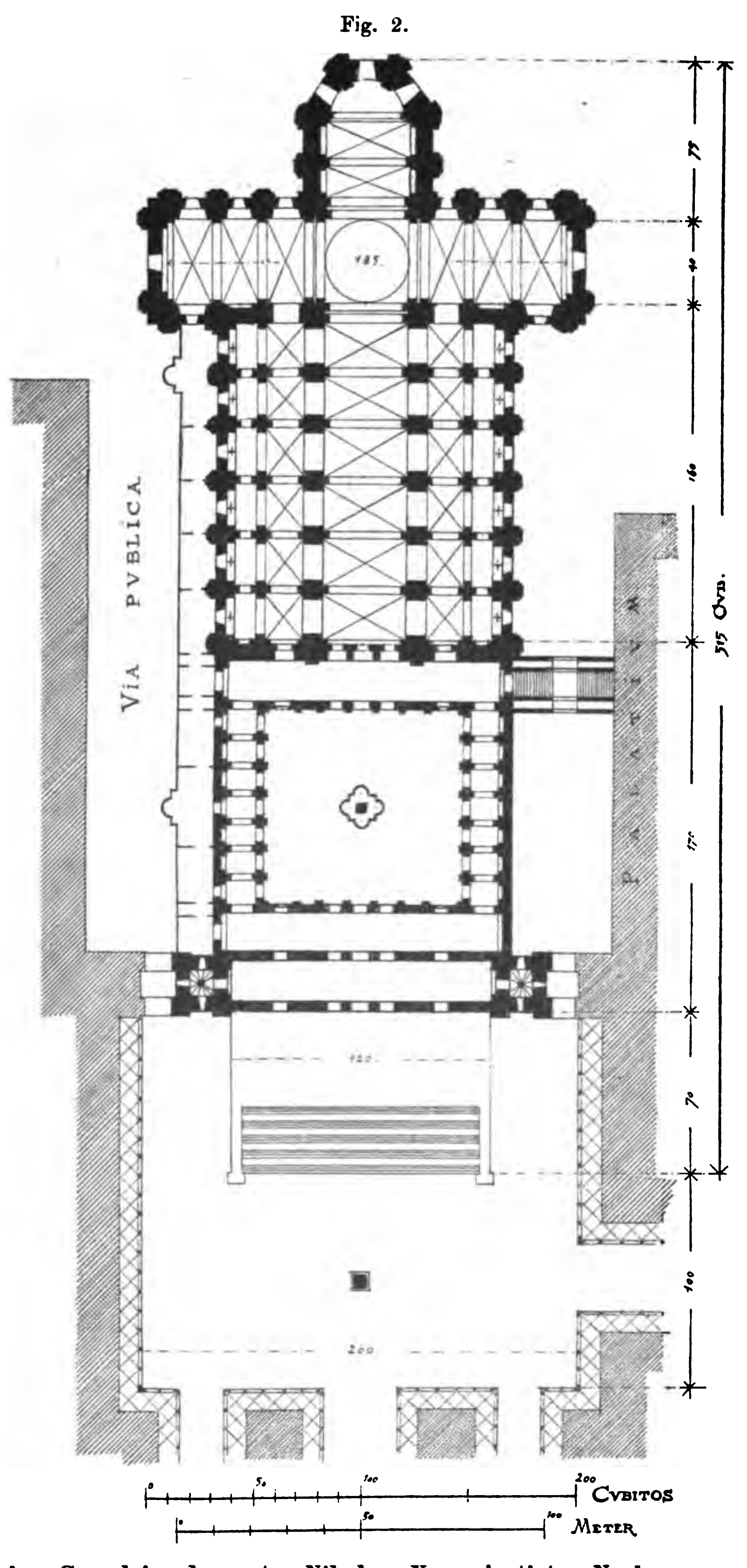
Die Möglichkeit aber, dass unter Anderem auch der unter Nikolaus V. projectirte Bau ein derartiges Moment bilde, ist keineswegs ausgeschlossen, wenn man bedenkt, dass Julius II. und seine Architekten dieses Project aller Wahrscheinlichkeit nach auf das Genaueste gekannt haben dürften[2]).

---

[1]) Condivi, v. di Michelangelo, pag. 19.

[2]) Knüpfte sich ja doch die spätere Wiederaufnahme des Unternehmens, wie in der Folge dargethan werden wird, an die Fragmente des unter Nikolaus V. begonnenen Baues, und zwar zunächst insofern, als sie das Vorhaben jenes grossen Papstes wieder in Erinnerung brachten. Dass man sich aber unter solchen Umständen bei der Wiederaufnahme des Gedankens auch für den einstigen Entwurf interessirt, dass man die Absichten Nikolaus V. bezüglich des Baues, sei es aus Abbildungen, sei es aus sonstigen Ueberlieferungen kennen zu lernen gesucht habe, darf wohl mit ziemlicher Zuverlässigkeit vorausgesetzt werden.

Fig. 2.



Muthmasslicher Grundriss des unter Nikolaus V. projectirten Neubaues von St. Peter.

Erwägt man ferner, dass die Fragmente des unter Nikolaus V. begonnenen Baues bei dem später von Julius II. unternommenen Neubaue der Peterskirche Berücksichtigung gefunden haben, indem nämlich, wie wir sehen werden, die Chorkapelle, den von Bernardo Rossellino gelegten Fundamenten gemäss ausgeführt worden ist, und berücksichtigt man endlich, dass viele auf die Gestaltung des unter Julius II. projectirten Baues bezügliche Anzeichen, wie ich vorläufig bemerken muss, wenigstens was die allgemeine Gestaltung der Kirche selbst anbelangt, zwischen beiden Projecten einen ziemlich nahen Bezug vermuthen lassen, so ist Ursache genug vorhanden, den unter Nikolaus V. projectirten Bau nicht, wie dies bisher geschehen, unberücksichtigt zu lassen, sondern ihn in unsere Betrachtungen mit einzubeziehen, sollte sich derselbe dem folgenden baugeschichtlichen Processe gegenüber schliesslich auch nur wie ein Vorspiel verhalten[1]).

---

[1]) Da der Grundstein zur gegenwärtigen Kirche de facto erst mit der Errichtung der vier mächtigen Kuppelpfeiler, also unter Julius II. gelegt worden ist, so werden wir die Bauperioden der neuen Peterskirche auch erst von da an zu zählen beginnen.

B.

Von der Grundsteinlegung bis zur Vollendung des gegenwärtigen Baues.

Erste Periode

1506—1514.

Bramante.

Frühjahr 1506 bis 11. März 1514.

Als im Jahre 1503 der energische und unternehmende Julius II. den Stuhl Petri bestieg, da sollte das auf den Neubau der Peterskirche bezügliche Vorhaben Nikolaus' V. wieder in Erinnerung kommen und die Verwirklichung desselben ein- für allemal gesichert werden.

Hohen und weiten Sinnes hatte Julius II. bei allen seinen Entschliessungen stets nur die höchsten Ziele im Auge. Sein gesammtes Streben und Wirken war auf die Erhöhung des Ansehens des apostolischen Stuhles, auf die Befestigung und Erweiterung der hierarchischen und weltlichen Macht des Papstthums gerichtet; durch eine erfolgreiche Bethätigung in diesem Sinne den eigenen Ruhm zu begründen war sein höchster Ehrgeiz.

Diese Bestrebungen konnten bei dem hohen Kunstsinne Julius' II. für die Entfaltung der schönen Künste nicht ohne segensreiche Wirkung bleiben; der unternehmende, stets nach dem Höchsten strebende Papst suchte auch diese seinen grossen Zwecken dienstbar zu machen, und da nun die ausführenden Kräfte selbst den höchsten Anforderungen gewachsen waren, so konnte ein so übereinstimmendes Zusammenwirken auch nur zu Resultaten der allerbedeutendsten Art führen.

Das hohe Streben dieses Papstes äusserte sich hiebei namentlich in einem mächtigen, ausschliesslich auf das Monumentale gerichteten Baueifer; sind

doch gewaltige und prachtvolle Bauwerke am meisten geeignet, Macht und Grösse zum sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck zu bringen und der Nachwelt in Ehrfurcht gebietender Erinnerung zu erhalten.

Wenn nun aber eine seiner diesbezüglichen Unternehmungen dazu angethan war, Glanz und Würde des apostolischen Stuhles zu erhöhen und ihm, dem Urheber derselben, einen höchsten Ruhm zu sichern, so war es gewiss der Neubau der Peterskirche.

Ein günstiges Geschick hat es gewollt, dass das bereits in Vergessenheit gerathene Project Nikolaus' V. gerade zu einer Zeit wieder aufgenommen wurde, als eben alle Vorbedingungen zusammengetroffen waren, die die Verwirklichung desselben in einem weit höheren und freieren Geiste ermöglichten, als dies je zuvor der Fall gewesen wäre.

Die nächste Veranlassung zur Wiederaufnahme des Gedankens, die alte Peterskirche durch einen neuen Bau zu ersetzen, gab, wie Condivi (vita di Michelangelo pag. 19) berichtet, ein Vorschlag Michelangelo's, der das gewaltige Vorhaben Nikolaus' V. wieder in Erinnerung brachte. Julius II. wollte sich noch bei Lebzeiten ein Grabmal errichten lassen und beauftragte Michelangelo mit der Ausführung dieses Denkmales. Er wünschte, dass dasselbe in der Peterskirche untergebracht werde und nun sollte Michelangelo daselbst auch einen geeigneten Platz ausfindig machen. Alt-St. Peter konnte aber hiefür keine entsprechende Räumlichkeit bieten und war überdies auch baufällig. Michelangelo entschied sich daher, den Bau einer besonderen Kapelle in Vorschlag zu bringen. Da sah er die dicht hinter der alten Basilika gelegenen Fragmente des unter Nikolaus V. begonnenen Baues und fand, dass die Fundamente des von Bernardo Rossellino angelegten Chores (der sog. Tribuna) hiebei mit Vortheil verwerthet werden könnten. Sofort trug er dem Papste seine Ansicht vor, diesem gefiel der Gedanke, und es wurden nun von mehreren Architekten zu dieser Kapelle Zeichnungen angefertigt. Der Vorschlag Michelangelo's hatte aber das Vorhaben Nikolaus' V. wieder in Erinnerung gebracht und der Gedanke, Alt-St. Peter durch einen neuen, weit grossartigeren und prächtigeren Bau zu ersetzen, erstand in der Seele Julius' II.

Bedeutung und Tragweite einer solchen Unternehmung stimmten so sehr mit den hohen Bestrebungen dieses Papstes überein, dass der Anregung jenes Gedankens unmittelbar der Entschluss folgen musste, ihn zu verwirklichen. Julius II. hatte die hohe Idee, die dem Vorhaben seines grossen Vorgängers zu Grunde lag, in ihrer vollen Bedeutung erfasst und mit feuerigem Eifer beschloss er auszuführen, was ein günstiges Geschick ihm vorbehalten zu haben schien.

Waren es vornehmlich die Altehrwürdigkeit und eine Fülle von Kunstschätzen und Kostbarkeiten aller Art, die der alten Basilika ein höchstes Ansehen verliehen, so sollte der neue Dom in baulicher Beziehung alle Tempel der Welt weitaus überbieten und sowohl die Kathedrale der gesammten Christenheit als auch die weltbeherrschende Macht des Papstthums auf imposante Weise zum Ausdruck bringen.

Auf diesen Entschluss hin beeilten sich nun mehrere Architekten dem Papste ihre hierauf bezüglichen Entwürfe vorzulegen. Mit ganz besonderem Eifer aber bewarb sich der grosse Bramante um diesen Bau. Im Vollgefühl der Berufenheit suchte sein schöpferischer Genius mit dem Aufgebot aller Kräfte sich Geltung zu verschaffen; unaufhörlich brachte Bramante neue Pläne und sonstige Zeichnungen für die künftige Kirche vor und ruhte nicht, bis es ihm gelang, die Entscheidung zu seinen Gunsten zu gestalten. Einer seiner Entwürfe, der sich durch Schönheit und geistvolle Auffassung vor allen übrigen auszeichnete, fand in der That den vollen Beifall des Papstes und so wurde denn Bramante mit der Ausführung des gewaltigen Bauwerkes beauftragt.

Julius II. beschloss nun, trotz der fast von allen Seiten dagegen erhobenen Einsprache, die Zerstörung der altehrwürdigen, an Reliquien und grossen Erinnerungen so reichen Basilika, und nachdem er die rückwärtige Hälfte derselben (mit Ausnahme der Chorapsis)[1]) hatte niederwerfen lassen, legte er am 18. April 1506 mit grosser Feierlichkeit den Grund zur neuen Kirche.

Durch anderweitige Unternehmungen minder friedlicher Natur alsbald in den Hintergrund gedrängt, konnte der Bau bei der Unzulänglichkeit der darauf verwendeten Geldmittel und bei der nur getheilten Aufmerksamkeit, die ihm der Papst späterhin zuwandte, nicht sonderlich gedeihen, und so kam es denn, dass das mit so mächtigem Eifer begonnene Werk sich bei dem Tode des Papstes (1513) in einem noch ganz rudimentären Zustande befand.

Nicht lange nach dem Tode Julius II. starb auch Bramante (11. März 1514). Sein Entwurf wurde zwar in der Folge aufgegeben, allein die Verwirklichung des Unternehmens war bereits gesichert. Es war nämlich die alte Basilika

---

[1]) Um die gottesdienstlichen Functionen trotz des Neubaues der Kirche zu ermöglichen, wurde die Chorapsis sammt dem davorliegenden Altar des heil. Petrus von der Zerstörung ausgenommen und durch Bramante mittelst einer aus Peperin erbauten und mit dorischer (Pilaster-) Ordnung geschmückten Umfassungsmauer zu einer provisorischen Kapelle gestaltet, in welcher der Papst, umgeben von seinem ganzen Hofstaate, ungestört die Messe lesen konnte. (S. Vasari, v. di Bramante, vol. VII, pag. 137.) Vollendet wurde dieser provisorische Einbau durch Peruzzi; beseitigt wurde derselbe erst 1592 (s. Martinetti T. II, pag. 18).

nun einmal zur Hälfte niedergerissen, der neue Bau bereits in Angriff genommen und so blieb dieser Zustand für die folgenden Päpste eine stete Mahnung, fortzufahren und zu vollenden.

Nachdem nun die Momente hervorgehoben worden sind, die zur Wiederaufnahme des auf den Neubau der Peterskirche bezüglichen Vorhabens Nikolaus V. führten und auch der allgemein baugeschichtliche Vorgang bis zum Tode Bramante's in Kürze angedeutet worden ist, wollen wir zur Erörterung der speziellen, den rein baulichen Process berührenden Fragen übergehen.

Von einer gehörigen Würdigung der hier zu besprechenden Bauperiode nach der rein architektonischen Seite hin kann in Anbetracht der Unzulänglichkeit der uns zu Gebote stehenden Hilfsmittel leider nicht die Rede sein. Ueber die allerwichtigste der einschlägigen Fragen, nämlich über jene, welche den vorhin erwähnten Bramante'schen Entwurf betrifft, lassen uns die Ueberlieferungen vollends im Unklaren; denn abgesehen davon, dass uns hierüber keine ausführlichen Aufzeichnungen erhalten blieben, sind auch die darauf bezüglichen, mehr zufälligen Andeutungen, denen wir in den Quellenschriften mitunter begegnen, solcher Art, dass wir selbst hinsichtlich der allgemeinen Gestaltung jenes Entwurfes blos auf Vermuthungen angewiesen sind.

Bevor wir jedoch das conjecturale Gebiet betreten, um uns über den eben erwähnten Punkt irgend eine Ansicht zu bilden, wollen wir vorerst von dem Bramante'schen Plane so viel festzustellen suchen, als sich an der Hand des zu Gebote stehenden Materiales nur immer mit Sicherheit ermitteln lässt.

Bei der Beschreibung von Bramante's Leben und Wirken spendet Vasari unter Anderem auch dem Bramante'schen Entwurfe zu St. Peter Worte des grössten Lobes und der Bewunderung, und um dem Leser einen beiläufigen Begriff von der Schönheit desselben zu geben, verweist er ihn auf gewisse, unter Julius II. und Leo X. von Caradosso verfertigte Münzen, auf welchen die Vorderansicht des von Bramante beabsichtigten Baues dargestellt ist (Fig. 3). Der enge Bezug, der allem Anscheine nach zwischen diesem Aufriss und dem in den Uffizien zu Florenz befindlichen Plane Bramantes (Plan I, s. Fig. 4) besteht, wäre wohl sehr geeignet, letzteren als den erwünschten Entwurf erscheinen zu lassen, wenn sich diese Vermuthung bei Berücksichtigung der von Bramante ausgeführten Bautheile nicht sofort als illusorisch herausstellte.

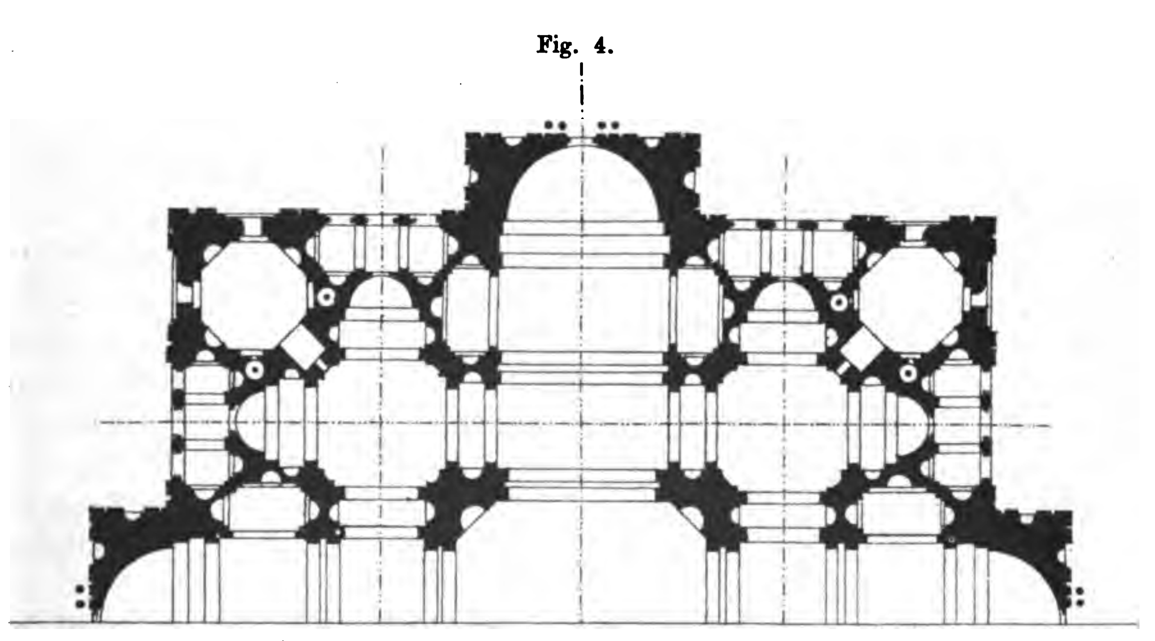
Beachten wir daher vor allen Dingen, was Vasari uns in Bezug auf letztere mittheilt. Derselbe (s. v. di Bramante, vol. VII, pag. 136) gibt an: Bramante habe mit der ihm eigenen Raschheit den Grund zur neuen Kirche gelegt, und noch vor seinem und des Papstes Tode sei der Bau in manchen Theilen bis zur Höhe des Kämpfergesimses der

Fig. 3.



Denkmünze von Caradosso.

Fig. 4.



Ein Entwurf Bramante's zu St. Peter.
(S. Verzeichniss, Plan I.)

Gurtbögen gediehen, welche die vier Kuppelpfeiler mit einander verbinden. Auch diese Bögen seien unter seiner Leitung eingewölbt worden. Ausserdem habe er auch die Hauptkapelle (capella principale) einwölben lassen und gleichzeitig damit den Aufbau des linken Querschiffes (capella del re di Francia)[1] in Angriff genommen.

[1]) Die Kapelle der heil. Petronilla, welche vorher an dieser Stelle gestanden hatte, führte, nachdem sie von Ludwig XI. von Frankreich ausgeschmückt worden war, auch den Namen capello

Anlässlich dieses Baues habe er das Verfahren (wieder) aufgefunden, die cassettirten Gewölbe aus Gussmauerwerk herzustellen und die Gurtbögen mittelst hängender Gerüste zu wölben. An jenem noch unter ihm vollendeten Bautheile (nämlich der Hauptkapelle), sei das innere durchlaufende Gesimse von so ausgezeichneten Verhältnissen, dass Niemand an demselben etwas zu ändern vermöchte. Sowohl aus der inneren korinthischen, als auch aus der ungemein schönen äusseren dorischen (Pilaster-) Ordnung ersehe man, von welch' gewaltigem Vorsatze Bramante beseelt gewesen. Noch Staunenswertheres würde er vollbracht haben, wenn seine körperlichen Kräfte ihn nicht verlassen hätten; nach seinem Tode aber habe dieses Werk so beträchtliche Aenderungen erfahren, dass mit Ausnahme der vier Kuppelpfeiler, nichts mehr hievon übrig geblieben sei.

In diesem Berichte ist also vornehmlich von den vier Kuppelpfeilern — nämlich jenen, auf welchen die über der Vierung sich erhebende Kuppel ruhen sollte — und von einer Hauptkapelle die Rede. In Bezug auf letztere sagt Vasari, es sei dieselbe noch unter der Leitung Bramante's eingewölbt worden und somit bezieht sich jene Stelle des Berichtes, an der von einem cassettirten Gewölbe die Rede ist, ohne Zweifel auf die Wölbung dieser Kapelle. Auch kann mit „jenem noch unter Bramante vollendeten Bautheile", der im Innern mit einer korinthischen, von aussen mit einer dorischen (Pilaster-) Ordnung geschmückt war, augenscheinlich nur letztere gemeint sein.

Es soll nun unsere Aufgabe sein, diese zur Ausführung gelangten Bestandtheile des Bramante'schen Entwurfes ihrer Gestaltung nach zu ermitteln.

Was nun zunächst die von Bramante erbauten Kuppelpfeiler anbelangt, so dürfen wir mit guten Gründen annehmen, dass dieselben mit denjenigen, auf welchen heutigen Tages die Peterskuppel ruht, identisch sind.

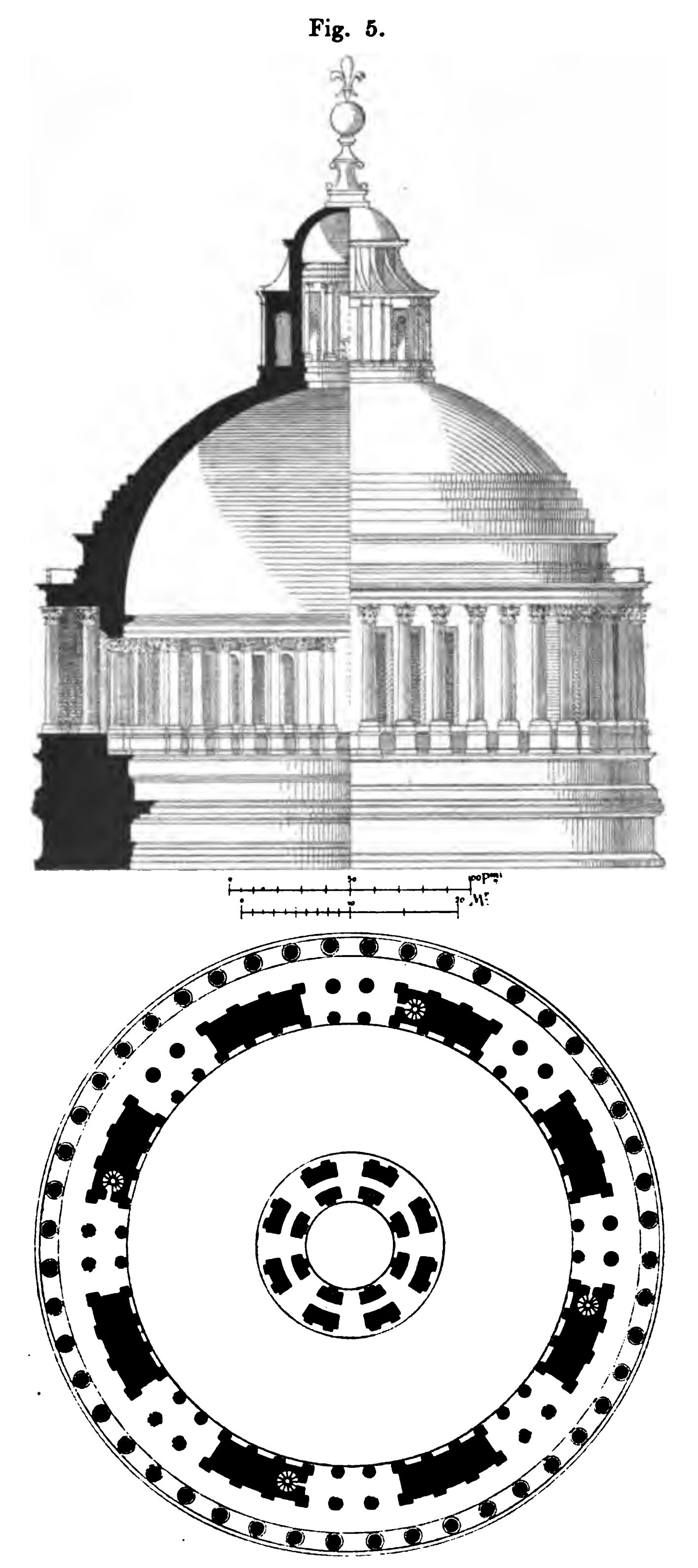
In den auf den Bau der Peterskirche bezüglichen schriftlichen Ueberlieferungen wird nirgends erwähnt, dass die Bramante'schen Pfeiler abgetragen und durch andere ersetzt worden seien; vielmehr geht aus ihnen sehr deutlich hervor, dass dieselben von den späteren Architekten stets beibehalten worden sind.

So werden beispielsweise in Serlio's III. Buche (pag. 35) die in Peruzzi's Plan angegebenen Kuppelpfeiler als von Bramante herrührend bezeichnet und im Zusammenhange damit (pag. 36), auch noch die architektonischen Abrisse von der Bramante'schen Kuppel mitgetheilt (s. Fig. 5).

---

del re di Francia, und übertrug man in der Folge diesen Namen auf das linke Querschiff des neuen Baues (s. Bunsen und Plattner, Geschichte der Stadt Rom, II. Abth., pag. 136).

Fig. 5.



Die von Bramante projectirte Kuppel.

Aus dem eben vorhin angeführten, etwa um 1550 verfassten Berichte Vasari's erfahren wir ferner, dass die Bramante'schen Kuppelpfeiler auch zu dieser Zeit — also nachdem bereits Michelangelo die Leitung des Baues übernommen hatte — noch vorhanden waren. Dies kann umsoweniger angezweifelt werden, als Vasari an einer anderen Stelle (s. v. di Michelangelo, vol. XII, pag. 229) ausdrücklich berichtet, Michelangelo habe (nach Uebernahme des Baues) die von Bramante erbauten und von seinem Vorgänger Antonio da San Gallo belassenen Kuppelpfeiler für zu schwach befunden, um ihnen die ungeheuere Kuppellast so ohne Weiteres anvertrauen zu können und hierauf Massregeln getroffen, — von welchen weiter unten die Rede sein wird — um die Pfeiler hinreichend zu verstärken. Da nun Michelangelo auch schon den Aufbau der Kuppel unternommen und bis zum Ansatz der Wölbung ausgeführt, so unterliegt es keinem Zweifel, dass die Bramante'schen Kuppelpfeiler auch überhaupt beibehalten worden sind.

Es frägt sich also nur noch: ob nicht etwa die Bramante'schen Pfeiler nachträglich an Gestalt und Dimension irgend eine Aenderung erfahren haben? Wenn wir berücksichtigen, dass die Bramante'schen Kuppelpfeiler, wie aus allen Berichten hervorgeht, stets als zu schwach erachtet worden sind, so ist selbstverständlich an eine Modification, die eine Schwächung derselben zur Folge gehabt haben würde, gar nicht zu denken; allein ebensowenig ist auch anzunehmen, dass eine nachträgliche Verstärkung der Pfeiler im Sinne einer Erweiterung ihrer ursprünglichen Dimensionen stattgefunden habe. Mittelst einer derartigen Verstärkung, die, wie mit Rücksicht auf die gewiss mässigen Dimensionen der gegenwärtigen Kuppelpfeiler angenommen werden muss, nur in einem sehr bescheidenen Umfange vorgenommen worden sein könnte, wäre der Zweck wohl keinesfalls erreicht worden, da doch eine so zusammengesetzte Pfeilermasse nicht auch die nöthige Cohärenz besessen haben würde, um der Kuppellast erfolgreichen Widerstand leisten zu können.

Es ist übrigens, nebenbei gesagt, den Männern, die den Bau der Peterskirche geleitet haben, auch gar nicht zuzumuthen, dass dieselben zu einem Auskunftsmittel von so zweifelhaftem Werthe gegriffen haben könnten.

Die obige Folgerung findet denn auch in den zahlreich vorhandenen Entwürfen und Entwurfstudien der Nachfolger Bramante's ihre volle Bestätigung; denn wo immer auch genau gezeichnet worden ist oder Maasse angegeben sind, weisen die Kuppelpfeiler auch stets dieselben Dimensionen auf.

Nachträgliche Pfeilerverstärkungen haben allerdings stattgefunden und sind die Pfeiler, wie aus den vorhandenen Zeichnungen deutlich zu ersehen

ist, sowohl in structiver als auch in statischer Beziehung auf rationelle Weise verstärkt worden, ohne dass jedoch deren Dimensionen hiebei irgend eine Aenderung erfahren hätten. Das Erstere geschah durch Vermauerung der beträchtlichen, die Structur schwächenden Aushöhlungen (Nischen, Aufstiege), mit welchen die Pfeiler ursprünglich versehen waren; das Letztere dagegen durch Einführung kräftiger, die Kuppelpfeiler zwischen sich einschliessender Stützpfeiler. (Das Nähere hierüber im weiteren Verlaufe der Schrift. — Einen Aufschluss über die ursprüngliche Gestaltung der gegenwärtigen Kuppelpfeiler geben uns Giuliano da San Gallo's Entwürfe V und VI [Fig. 9 und Fig. 10] und eine Aufnahme Antonio da San Gallo's auf Blatt XXXIII a [Fig. 6]. Man vergl. letztere mit dem gegenwärtigen Grundriss der Kuppelpfeiler [Fig. 7].

Nach all' dem Gesagten dürfen wir also mit Zuverlässigkeit annehmen, dass die gegenwärtigen Kuppelpfeiler mit den von Bramante erbauten identisch sind.

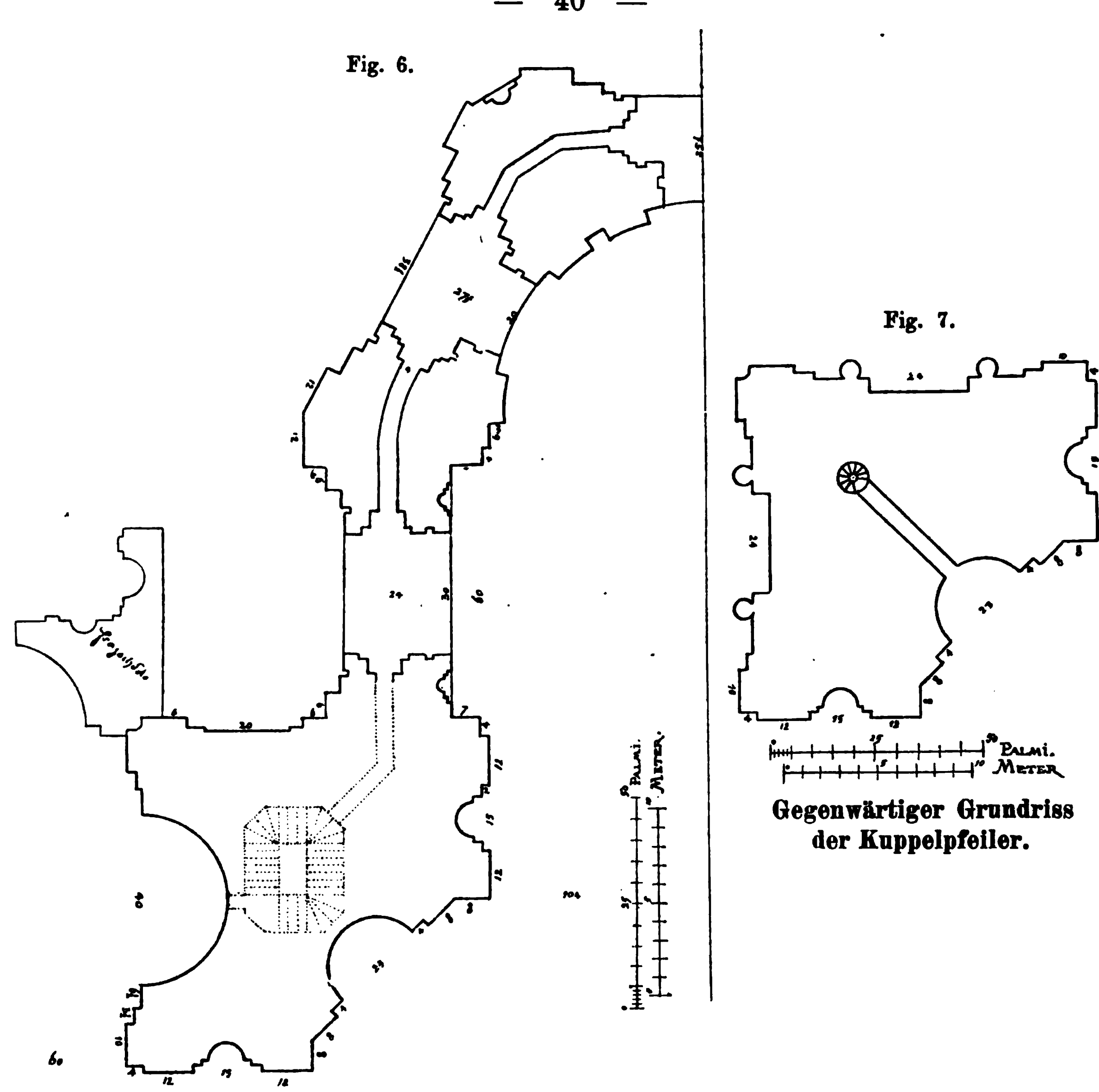
Versuchen wir es nun, auch jene Hauptkapelle zu ermitteln, von der in Vasari's Bericht die Rede ist.

Offenbar haben wir unter dieser Bezeichnung die in der Richtung des Mittelschiffes gelegene, sonst für den Chor bestimmte Kapelle zu verstehen. Da nun Vasari mittheilt, es sei dieselbe noch unter Bramante vollendet worden, so wollen wir uns zur Erforschung derselben zunächst an die vorhandenen Entwürfe und Entwurfstudien wenden, da doch anzunehmen ist, dass diese Kapelle, als ein bereits vorhandener Bautheil, bei den so zahlreichen späteren Plancombinationen des Oefteren berücksichtigt worden sei. Wenn wir nun letztere einer Durchsicht unterziehen, so wird uns alsbald das häufige Vorkommen der den Fundamenten Rossellino's entsprechenden Haupt- oder Chorkapelle auffallen müssen. Aus den übereinstimmenden Darstellungen derselben in den Entwürfen verschiedener Meister und Bauperioden müssen wir schliessen, dass wir es hier mit einem bereits ausgeführten Bautheile zu thun haben.

Wenn wir zudem noch erwägen, dass diese Kapelle auch schon in den unmittelbar nach dem Tode Bramante's entstandenen Entwürfen Giuliano da San Gallo's V und VI (Fig. 9 und Fig. 10)[1]) als ein bereits vorhandener Bautheil

---

[1]) Dass diese beiden Entwürfe jedenfalls erst nach dem Tode Bramante's und nicht, wie Herr Rudolf Redtenbacher (s. Zeitschrift für bildende Kunst, Band IX, Heft 10, pag. 305) vermuthet, in der Zeit vor Bramante entstanden sind, kann wohl mit Rücksicht auf das Vorkommen der Bramante'schen Kuppelpfeiler keinem Zweifel unterliegen. Wenn aber bezüglich der Dimensionen dieser Pfeiler zwischen den beiden genannten Plänen Verschiedenheiten obwalten, so sind letztere lediglich auf Rechnung ungenauer Zeichnung zu setzen, wovon man sich durch die Vergleichung der eingeschriebenen Maasse am besten überzeugen kann.



Gegenwärtiger Grundriss der Kuppelpfeiler.

Grundriss der linken Hälfte der Bramante'schen Hauptkapelle und eines der Kuppelpfeiler.
(S. Verzeichniss, Bl. XXXIIIa.)

in Betracht kommt, wie dies namentlich aus der gezwungenen Art, in der Giuliano die stets unverändert beibehaltene Hauptkapelle mit der immer verschieden gestalteten übrigen Anlage in Verbindung bringt, deutlich zu erkennen ist, so ist anzunehmen, dass dies auch jener Bautheil sei, nach dem wir eben forschen.

Volle Gewissheit hierüber geben uns aber erst gewisse Angaben Condivi's. Nach dem, was Letzterer bezüglich des von Michelangelo in Vorschlag gebrachten Baues einer Grabkapelle für Julius II. berichtet (s. Condivi, vita

di Michelangelo Buonarroti, pag. 19), unterliegt es nicht nur keinem Zweifel, dass jene den Fundamenten Rossellino's entsprechende Kapelle zur Ausführung gelangt ist, sondern auch, dass die Ausführung derselben in dem Entwurfe Bramante's vorgesehen war. Condivi sagt nämlich in seinem hierauf bezüglichen Berichte ausdrücklich, der Vorschlag Michelangelo's habe die Veranlassung gegeben, sowohl dass jener bereits in Angriff genommene Theil des unter Nikolaus V. begonnenen Baues (nämlich die Chorkapelle) zur Vollendung kam, als auch, dass der Papst den Entschluss fasste, das Uebrige (die Peterskirche überhaupt) nach einem weit schöneren und prächtigeren Entwurfe zu erneuern.

Aus diesen Angaben geht also deutlich hervor, dass die Vollendung der unter Nikolaus V. begonnenen Chorkapelle eine von Anfang an beschlossene Sache war, und somit ist die noch unter der Leitung Bramante's vollendete Hauptkapelle, von der in Vasari's Bericht die Rede ist, offenbar keine andere, als eben jene den Fundamenten Rossellino's entsprechende Kapelle, der wir in den Entwürfen der späteren Meister so häufig begegnen.

Wir finden dieselbe auch auf einem Frescogemälde Vasari's in der Cancellaria zu Rom abgebildet, das uns den Zustand des Baues um 1546 veranschaulicht (s. Fig. 24).

Trotzdem diese Kapelle bis auf Weniges vollendet war, so beabsichtigte doch schon der nächste Nachfolger Bramante's, Rafael von Urbino (aus Gründen, die im nächstfolgenden Abschnitte dargethan werden sollen), dieselbe wieder abtragen zu lassen; ihre Beseitigung erfolgte jedoch erst zu einer späteren Zeit und zwar durch Michelangelo.

Wenn wir erwägen, dass Vasari im Gegensatz zu Condivi berichtet, der Vorschlag, den von Bernardo Rossellino in Angriff genommenen Chorbau zu einer Grabkapelle für Julius II. auszubauen, sei von Giuliano da San Gallo ausgegangen, und ferner berücksichtigen, dass des Letzteren Sohn, Francesco da San Gallo, in einem seiner Briefe (bei Fea Ab. Carlo, Notizie intorno a Raffaello, Giuliano da San Gallo, etc.) hervorhebt, sein Vater Giuliano habe für die Unterbringung des Grabmales gesorgt, welches sich Julius II. durch Michelangelo errichten lassen wollte, so werden wir den möglichen Fall, dass etwa Giuliano bereits mit dem Baue jener Grabkapelle begonnen haben mochte, noch bevor der Entschluss gefasst war, die ganze Peterskirche von Neuem zu bauen, nicht ganz ausser Acht lassen dürfen.[1])

[1]) Vasari gibt uns hierüber zwar keine Andeutungen, allein die allzugrosse Zuversicht, mit der Giuliano darauf rechnete, dass ihm der Neubau der Peterskirche übertragen werden würde,

Sollte es sich nun auch in der That bestätigen, dass der Bau jener den Fundamenten Rossellino's entsprechenden Kapelle nicht durch Bramante selbst begonnen worden sei, so wäre doch daraus noch keineswegs zu folgern, dass Bramante dieselbe nur provisorisch acceptirt und auch nur unter dieser Voraussetzung vollendet habe.

Wenn wir zunächst erwägen, dass Giuliano an dieser Kapelle nur während einer verhältnissmässig sehr kurzen Zeit gebaut haben könnte[1]), so dass also zu ihrer Vollendung für Bramante jedenfalls noch das Meiste zu thun übrig war, so unterliegt es keinem Zweifel, dass Letzterer unter solchen Umständen, falls es nicht in seiner Absicht gelegen hätte, diese Capelle endgiltig beizubehalten, den in Rede stehenden Bautheil jedenfalls sogleich auf endgiltige Weise gestaltet haben würde, anstatt Zeit und Geld auf ein Provisorium von so colossalen Dimensionen zu vergeuden.[2])

Uebrigens ist weder in dem bezüglichen Berichte Condivi's, noch auch in jenem des Vasarí das Geringste enthalten, was uns dazu berechtigen könnte, die in Rede stehende Kapelle als ein Provisorium aufzufassen; vielmehr bestätigen diese beiden, bereits vorhin citirten Berichte ihrem ganzen Wortlaute nach die oben ausgesprochene Ansicht, dass die Vollendung dieser Kapelle in dem Entwurfe Bramante's vorgesehen gewesen sei. Auch macht es die solide, reiche und kostspielige architektonische Ausstattung, namentlich aber

---

und der Umstand, dass er sofort seine Entlassung nahm, als Bramante mit diesem Baue betraut wurde (s. Vasari, vita di Giuliano da San Gallo, vol. VII, pag. 221) lassen vermuthen, dass er seine Hoffnung auf weit mehr, als auf blosse Versprechungen gestützt habe, und da würde wohl am ehesten an die oben angedeutete Möglichkeit zu denken sein.

[1]) Michelangelo, durch Julius II. nach Rom berufen, traf daselbst zu Anfang d. J. 1505 ein. Es verstrichen mehrere Monate, bevor man sich über einen ihm zu gebenden Auftrag entscheiden konnte. Endlich wurde er mit der Ausführung eines Grabmales für Julius II. beauftragt. Unmittelbar darauf begab er sich nach den Steinbrüchen von Carrara und kehrte erst zu Anfang des Jahres 1506, und zwar nach achtmonatlicher Abwesenheit nach Rom zurück (s. hierüber Herm. Grimm, Michelangelo, II. Theil, pag. 192). Somit dürfte also jener Auftrag Michelangelo etwa im April 1505 ertheilt worden sein. Wenn wir nun, und zwar mit Recht, im Gegensatz zu den Angaben Condivi's annehmen, dass Michelangelo den Ausbau der von Rossellino begonnenen Kapelle noch vor seiner Abreise in Vorschlag gebracht, und ferner erwägen, dass der Entschluss, die Peterskirche neu zu bauen, bei Julius II. schon im Herbste 1505 feststand (Anfangs November 1505 nimmt Julius II. von den mailändischen Ständen bereits Gelder für die Ausführung in Anspruch, s. Reumont, Gesch. d. Stadt Rom III b, 377 und 378), so ist klar, dass Giuliano da San Gallo an jener Kapelle nur während weniger Monate gebaut haben könnte.

[2]) Zudem wäre es auch noch fraglich, ob Bramante selbst das Wenige, was von dieser Kapelle unter Giuliano's Leitung zu Stande gekommen sein könnte, beibehalten habe, da doch der letztere den Bau jedenfalls unter ganz anderen Voraussetzungen, nämlich blos als Grabkapelle für Julius II. unternommen haben dürfte.

die Einwölbung dieser Kapelle ganz unzweifelhaft, dass Bramante dieselbe endgiltig beizubehalten beabsichtigt habe.

Dies können wir übrigens auch aus der Art und Weise schliessen, in der Bramante die rückwärtigen Kuppelpfeiler gestaltet hat (s. Fig. 6); sowohl die der Aussenarchitektur der Hauptkapelle entsprechende Gliederung ihrer rückwärtigen Aussenseite, als auch namentlich die weiten, rechteckigen Aufstiegräume, die im Innern derselben angelegt waren (s. beispielsweise Giuliano da San Gallo's Pläne V und VI [Fig. 9 und 10]), lassen recht deutlich erkennen, dass der von Bramante beabsichtigte Bau mit jener Kapelle hätte abschliessen sollen. Wie sehr endlich auch noch der Umstand, dass die in Rede stehende Kapelle von Seite der späteren Architekten in ihren Entwürfen so häufig berücksichtigt worden ist, zu Gunsten der hier entwickelten Ansicht spricht, braucht wohl kaum erst des Näheren erörtert zu werden.

Einen genauen, mit Maassangaben versehenen Grundriss der Bramante'schen Hauptkapelle finden wir unter den Zeichnungen des Antonio da San Gallo, und zwar auf dem bereits erwähnten Blatt XXXIII a (s. Fig. 6). Auch ist der daselbst angegebene Kuppelpfeiler, wie ich kurz vorhin zu bemerken Anlass gehabt, in der Gliederung genau so dargestellt, wie ihn Bramante gestaltet hatte.

Nachdem wir so die Gestaltung jener unter Bramante ausgeführten Bautheile ermittelt haben, von welchen in Vasari's Bericht die Rede ist, haben wir offenbar auch die Ueberzeugung gewonnen, dass uns, wie ich dies bereits angedeutet habe, der Eingangs erwähnte Plan I (s. Fig. 4) keineswegs den von Bramante in Ausführung genommenen Entwurf veranschaulicht, so sehr man dies auch nach seinem augenscheinlichen Bezuge zu dem, auf gewissen Münzen dargestellten Aufrisse des Bramante'schen Baues vermuthen sollte.

Demnach stellt uns Plan I jedenfalls nur einen von den vielen, zu St. Peter verfertigten Entwürfen Bramante's dar, die dem endgiltigen Entwurfe desselben vorangegangen sind (s. Vasari, Vita di Bramante, vol. VII, pag. 135).

Alles, was wir von dem Bramante'schen Entwurfe mit Sicherheit ermitteln können, beschränkt sich also, abgesehen von der in Serlio's III. Buch (pag. 36) abgebildeten Kuppel, auf jene wenigen zur Ausführung gelangten Bestandtheile desselben; allein, in diesem Wenigen liegt, wie wir später sehen werden, doch schon der Schlüssel zum Verständniss des weiteren baugeschichtlichen Vorganges. Mag auch der Bramante'sche Plan wie immer ausgesehen haben, die späteren Architekten haben sich, wie aus der mannigfaltigen Gestaltung ihrer Entwürfe geschlossen werden muss, weit weniger an ihn, als an die zur Ausführung gelangten Bestandtheile desselben gehalten; denn nur in dem Bestreben, die letzteren zu verwerthen, stimmen die späteren Entwürfe

überein. Da nun aber die Bramante'schen Baufragmente, wie wir sehen werden, nur unter Beobachtung gewisser, durch statische Rücksichten gebotener Grenzen und Bedingungen verwerthet werden konnten, so wird uns dieser Umstand einen ziemlich zuverlässigen Anhaltspunkt für die Erforschung des Gedankenganges der späteren Meister bieten.

Ist nun auch einerseits die Kenntniss der allgemeinen Gestaltung des Bramante'schen Entwurfes für die Erklärung der Entstehung und des inneren Zusammenhanges der späteren Entwürfe nicht unbedingt erforderlich, so ist dieselbe andererseits doch für die Beurtheilung des baugeschichtlichen Verlaufes im Grossen und Ganzen von so hohem Interesse, dass wir die Beantwortung dieses fraglichen Punktes nicht unversucht lassen dürfen. Zwar sind die uns diesbezüglich zu Gebote stehenden Hilfsmittel derart, dass wir nur auf conjecturalem Wege zu einem Resultate gelangen können; allein die Uebereinstimmung der Folgerungen, zu welchen uns verschiedene Angaben und Anzeichen berechtigen, wird dasselbe doch beachtenswerth erscheinen lassen.

Zunächst gibt schon die Beschaffenheit der Bramante'schen Baufragmente Anlass zu Betrachtungen über die allgemeine Gestaltung des von Bramante beabsichtigten Baues. So weit sich nun die Gesammtanlage des letzteren nach jenen wenigen Fragmenten beurtheilen lässt, hätte derselbe wohl eher eine Langkirche als ein Centralbau werden sollen. Die Annahme, der Bramante'sche Plan sei in Form eines griechischen Kreuzes gestaltet gewesen, dessen Vorderarm und Querarme der Hauptkapelle nachgebildet waren, ist, abgesehen davon, dass eine derartige Anlage den räumlichen Anforderungen nicht genügt haben würde, schon in Anbetracht dessen, dass die den Querschiffen zugekehrte Aussenseite der rückwärtigen Kuppelpfeiler (s. Fig. 6) auf eine von der Hauptkapelle verschiedene Gestaltung der Querschiffe schliessen lässt, wohl kaum zulässig. Da nun aber auch alle Versuche, die Bramante'schen Baufragmente mit einer centralen Anlage in Verbindung zu bringen, deren Aufriss der auf gewissen bereits erwähnten Münzen (s. Fig. 3) vorkommenden Abbildung des Bramante'schen Baues entsprechen würde, zu unförmigen und daher negativen Resultaten führen, so ist es doch gewiss sehr zweifelhaft, ob der von Bramante begonnene Bau überhaupt ein Centralbau hätte werden sollen.

Was diesen Zweifel um so gerechtfertigter erscheinen lässt, ist der Umstand, dass die folgenden Architekten, wann immer sie es auch versuchten, die Bramante'schen Baufragmente in ihrer Gesammtheit zu verwerthen, sie dieselben stets nur mit einer Langkirche in Verbindung zu bringen wussten (s. Giuliano da San Gallo's Entwürfe V und VI [Fig. 9 und 10]; Peruzzi's

Entwurfstudien XIII, XIII a, XIII b und XIII c [Fig. 13, 14, 15 und 16], und Antonio da San Gallo's Entwürfe XXVI, Planskizze XXX und Plan XXX a).

Ist nun diese Thatsache an sich schon sehr bedeutungsvoll, so werden wir in der oben bezüglich der Anlage des von Bramante begonnenen Baues ausgesprochenen Vermuthung noch dadurch bestärkt, dass auch viele Anzeichen darauf hindeuten, dass die centrale Anlage nur erst mit dem Entwurfe Peruzzi's zur Geltung gekommen sei.

So müssen wir zunächst aus gewissen Mittheilungen Vasari's und Serlio's schliessen, dass der Entwurf Peruzzi's von den Entwürfen der vorhergehenden Architekten principiell verschieden gewesen sei. Vasari (in vita di Bald. Peruzzi, vol. VIII, pag. 227) sagt u. A. wörtlich: „Leo X. wollte den von „Julius II. nach dem Entwurfe Bramante's begonnenen Bau vollenden; da er „aber der Ansicht war, dass derselbe zu grossartig angelegt und daher nicht „so leicht ausführbar sei, so fertigte Peruzzi ein neues, prächtiges Baumodell, „welches so geistvoll und mit so viel Einsicht entworfen war, dass sich später „die anderen Architekten desselben in einigen Stücken bedienten.“ Nun war allerdings unmittelbar vor Peruzzi nicht der Bramante'sche, sondern der Rafael'sche Entwurf für den Bau massgebend und ist auch Peruzzi's Entwurf (s. Fig. 20) genau genommen blos die Reduction des Rafael'schen Entwurfes (s. Fig. 8) auf einen Centralbau; da nun aber einerseits nach den Worten Vasari's offenbar weder angenommen werden kann, dass der Entwurf Peruzzi's nichts weiter war, als eine Wiederaufnahme des Bramante'schen Entwurfes, noch auch, dass dieser einfacher gewesen als jener, so dürfte, da auch andererseits an einen complicirteren Centralbau, als ihn der Plan Peruzzi's aufweist, nicht zu denken ist, zwischen dem Rafael'schen und dem Bramante'schen Plane wohl kaum ein principieller, die Anlage im Grossen und Ganzen berührender Unterschied obwaltet haben.

Was ferner die von Vasari erwähnte Verwerthung des Peruzzi'schen Entwurfes seitens der späteren Architekten anbelangt, so kann damit offenbar nur das Beibehalten der centralen Anlage gemeint sein (s. den Entwurf Antonio da San Gallo's, Fig. 22, und jenen des Michelangelo, Fig. 25), da ja doch nur diese an demselben neu sein konnte (vergl. mit dem Rafael'schen Plane, Fig. 8).

Nicht weniger beachtenswerth als die Angaben Vasari's sind die auf den Rafael'schen und den Peruzzi'schen Entwurf bezüglichen Aeusserungen Serlio's (s. Lib. III, pag. 33 und 35).

Wenn Serlio sowohl von Rafael, als auch von Peruzzi sagt, sie seien den Fussstapfen (vestigj) Bramante's gefolgt, so hat dies, wie ich vor Allem bemerken muss, in Anbetracht der grundsätzlichen Verschiedenheit ihrer Ent-

würfe, offenbar nicht viel mehr zu bedeuten, als dass dieselben einen der hauptsächlichsten Bestandtheile des Bramante'schen Entwurfes, nämlich den durch die vier Hauptbögen gebildeten Unterbau der Kuppel beibehalten und zum Ausgangspunkt ihrer Entwürfe gemacht haben. Wenn wir dagegen die weiteren, auf die Entwürfe der beiden genannten Architekten bezüglichen Angaben Serlio's genau beachten, so werden wir wohl kaum im Zweifel sein können, welchen von beiden Entwürfen er als dem Bramante'schen Entwurfe näherstehend erachtet.

Bei Besprechung des Rafael'schen Entwurfes (Lib. III, pag. 33) sagt Serlio, Bramante habe nicht nur den Bau unvollendet hinterlassen, sondern auch das Modell sei nach seinem Tode zum Theil noch unvollständig gewesen, was so manchen der Berufenen veranlasst habe, sich um die Ergänzung desselben zu bemühen. So habe denn unter Anderen auch Rafael von Urbino einen Entwurf verfertigt u. s. w. Mag es nun mit der Angabe bezüglich der Unvollständigkeit des Bramante'schen Baumodells seine Richtigkeit haben oder nicht, so geht doch aus dem obigen Citate jedenfalls deutlich hervor, dass nach der Ansicht Serlio's Rafael seinen Entwurf im innigen Anschluss an den Bramante'schen Entwurf gestaltet hat.

Nicht im gleichen Sinne können die Angaben Serlio's gedeutet werden, die sich auf den Entwurf Peruzzi's beziehen, welcher eine centrale Anlage aufweist. Während nämlich Serlio an dem Rafael'schen Entwurfe kaum Etwas besonders hervorzuheben für nöthig findet und sich bezüglich seiner Gestaltung blos mit dem Hinweis auf den Bramante'schen Entwurf begnügt, betont er bei Peruzzi ausdrücklich: „volendo ch'el tempio avesse quattro „porte e l'altar maggiore fusse nel mezzo“, was doch jedenfalls auf ein eigenartiges Vorgehen Peruzzi's schliessen lässt. Offenbar will Serlio mit jenen Worten die centrale Anlage als die besondere Eigenheit des Peruzzi'schen Entwurfes, als das wesentliche Unterscheidungsmerkmal desselben von den vorhergehenden Entwürfen bezeichnen; denn, da Serlio nichts von einer grundsätzlichen Verschiedenheit des Rafael'schen Entwurfes vom Bramante'schen Entwurfe berichtet, so kann das Hervorheben jener Eigenheit des Peruzzi'schen Entwurfes wohl kaum in einem anderen Sinne gedeutet werden.

Wenn ich nun im Folgenden auch die auf den Rafael'schen und den Peruzzi'schen Entwurf bezüglichen Aeusserungen Panvinios[1]) anführe, so

---

[1]) Onuphrius Panvinius, de rebus ant. memorabilibus e de praestantia Basilicae, s. Petri Apostolorum Principis Vaticanae Lib. 7, cap. I, Manuscr. Chig. G. III, 74.

geschieht es blos, um mich bezüglich der Deutung der Worte Serlio's — denn nichts weiter sind Panvinio's Angaben — auf die Autorität eines damaligen Schriftstellers zu berufen. So sagt Panvinio von Rafael: „Qui a Bramantii vestigiis non discedens, rem totam egregie complevit"; und in Bezug auf Peruzzi: „qui Bramantii vestigia in parte sequutus, eiusdem exemplar decurtavit, ex oblongo quadratum fecit".

Was wir nun aus den vorher angeführten Aeusserungen Vasari's und Serlio's über die Anlage des Bramante'schen Baues haben entnehmen können, scheint Peruzzi's auf St. Peter bezüglicher Studiengang, der uns in ziemlicher Vollständigkeit erhalten geblieben ist, vollkommen zu bestätigen. Wenn wir denselben im Grossen und Ganzen betrachten (s. von Plan XI [Fig. 12], angefangen bis auf Peruzzi's endgiltigen Plan [Fig. 20]), so werden wir erkennen, dass Peruzzi's Streben vornehmlich auf die Auffindung eines möglichst einfachen Planes gerichtet war. Nichtsdestoweniger machte Peruzzi die centrale Anlage keineswegs schon von Anfang an zum Grundgedanken seiner Entwurfstudien, sondern er hielt anfänglich mit auffallender Zähigkeit an der Langkirche fest, führte die Vereinfachung derselben, bei ungeschmälerter Verwerthung der Bramante'schen Baufragmente, bis zu den äussersten Consequenzen durch und erst hierauf — nachdem er auf diesem Wege offenbar zu keiner befriedigenden Lösung gelangt war — wandte er sich dem Centralbaue zu (s. Fig. 17). Ist nun das zähe Festhalten an der Langkirche unter Beibehaltung sämmtlicher Fragmente des Bramante'schen Baues an sich schon sehr bedeutungsvoll, so verleiht auch noch der Umstand, dass Peruzzi, wie aus Plan XIV (Fig. 17) zu ersehen, diese Fragmente nur erst nach beträchtlicher Umgestaltung mit einer centralen Anlage in Verbindung zu bringen weiss, — was nebenbei gesagt, überhaupt der einzige Versuch dieser Art ist, — der Annahme, es habe der von Bramante begonnene Bau ein Langbau werden sollen, einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit.

Endlich wären auch noch die Entwürfe Antonio da San Gallo's in Betracht zu ziehen, zumal Letzterer dem Baue schon seit der Inangriffnahme desselben zugetheilt war und daher in die Absichten Bramante's am ehesten eingeweiht sein konnte. Nun weisen aber die Entwürfe Antonio's nicht blos in Fällen, wo derselbe die Bramante'schen Baufragmente in ihrer Gesammtheit zu verwerthen sucht, sondern fast durchgehends eine Langkirche auf. Bei der beträchtlichen Anzahl von Entwürfen, die uns von Antonio da San Gallo erhalten geblieben sind, ist dieser Umstand gewiss sehr geeignet, uns in der bezüglich der Gestaltung des Bramante'schen Entwurfes ausgesprochenen Ansicht zu bestärken.

Dem gegenüber müssen nun gewisse Aeusserungen Michelangelo's angeführt werden, welche ohne Weiteres hingenommen, die bisherigen Folgerungen wohl in Zweifel stellen könnten, die aber bei genauerer Untersuchung zum mindesten sehr an Bedeutung verlieren. Vasari (in v. di Bramante, vol. VII, pag. 137) theilt mit, Michelangelo habe ihm gegenüber mehrmals geäussert, er sei blos der Vollstrecker des Entwurfes und der Anordnungen Bramante's, und in einem seiner Briefe (s. lett. pitt. VI. 9) sagt Michelangelo von Bramante: „Er legte den ersten Stein zur neuen Kirche, nicht voller Verwirrung, sondern klar, einfach, hell und ringsum freistehend, und wurde dies für ein schönes Werk gehalten, wie es auch jetzt noch offenbar ist (come ancora è manifesto); so, dass jeder, der sich von der besagten Anordnung Bramante's entfernte, wie dies Antonio da San Gallo gethan, sich auch von der Wahrheit entfernt hat".

Aus diesen beiden Aeusserungen sollte man schliessen, dass Michelangelo sich strenge an die Bramante'schen Anordnungen gehalten habe. Dies stimmt aber mit seinem Vorgehen keineswegs überein, indem ja doch die Bramante'sche Hauptkapelle gerade durch ihn beseitigt worden ist.

Gegen die ersterwähnte Aeusserung erhebt übrigens schon Vasari Einsprache und schreibt dieselbe gewissermassen der Bescheidenheit Michelangelo's zu (s. vol. VII, pag. 137 v. di Bramante). Was hingegen jene schriftliche Auslassung anbelangt, so ist nicht zu übersehen, dass sich Michelangelo daselbst vornehmlich auf die Fragmente des Bramante'schen Baues beruft, die, als er den Bau übernahm, noch insgesammt vorhanden waren; denn wenn er sagt: „. . . egli pose la prima pietra di San Pietro . . . . e fu tenuta cosa bella, come ancora è manifesto", so können damit doch wohl nur diese gemeint sein.

Dies wird um so deutlicher, wenn wir den weiteren Verlauf dieses, anscheinend zwar nur gegen den Entwurf Antonio da San Gallo's, in der That aber gegen die Entwürfe der Nachfolger Bramante's überhaupt gerichteten Schreibens berücksichtigen. Michelangelo kämpft darin vornehmlich gegen die Einführung der mit einem Chorumgang versehenen Abschlüsse an; er hebt die Nachtheile hervor, die aus einer derartigen Anordnung sowohl der Kirche selbst (ungenügende Beleuchtung und Unsicherheit wegen zahlloser Schlupfwinkel), als auch dem Vaticanischen Palaste erwachsen würden, da wegen übermässiger Ausdehnung der Baufläche einzelne Theile desselben der neuen Kirche zum Opfer fallen müssten.

Wenn sich nun Michelangelo im Eingange seines Schreibens auf die Bramante'sche Anordnung beruft, so hat er hiebei aller Wahrscheinlichkeit nach die Bramante'sche Hauptkapelle im Auge, deren einfache, unverhüllte Gestaltung, deren Helligkeit und mässige Ausdehnung er im Gegensatz zu der von Antonio da San Gallo beabsichtigten Anordnung rühmend hervorhebt. Mit dem „Entfernen von der Wahrheit“ will also Michelangelo offenbar das Einschliessen des eigentlichen Baues in eine besondere, den Bau fälschlich repräsentirende Hülle, wie dies eben durch die Einführung jener Umgänge geschieht, bezeichnen. Wohl nur in diesem Sinne dürften die in jenem Briefe vorkommenden Aeusserungen zu deuten sein.

Wenn also Michelangelo den übrigen Nachfolgern Bramante's gegenüber geltend macht, er habe sich den Anordnungen Bramante's angeschlossen, so dürfte unter letzteren im vorliegenden Falle wohl nicht die Anlage im Grossen und Ganzen, sondern blos das, was von dem Bramante'schen Baue vorhanden war, speciell die von Bramante erbaute Hauptkapelle zu verstehen sein. Dies ist um so wahrscheinlicher, als sich Michelangelo, wie wir später sehen werden, auch in der That, und zwar im Gegensatze zu den übrigen Nachfolgern Bramante's, der von diesem an der Hauptkapelle durchgeführten Anordnung im Principe angeschlossen hat.

Bei der Besprechung des Michelangelo'schen Entwurfes wird sich noch die Gelegenheit bieten, auf diesen Punkt zurückzukommen. Auch werden wir bei jenem Anlasse sehen, dass der Plan Michelangelo's keineswegs die Wiederaufnahme eines bereits dagewesenen Planes ist, sondern dass derselbe vielmehr als die zur Vollreife gediehene Frucht jenes langen Entwicklungsprocesses erscheint, den uns die endgiltigen Entwürfe der vorhergehenden Meister veranschaulichen. —

Die Ansicht, dass der Bramante'sche Bau ein Centralbau hätte werden sollen, stützt sich vornehmlich auf die mehrerwähnte Abbildung des Bramante'schen Projectes auf gewissen, unter Julius II. geprägten Münzen (s. Fig. 3). Diese scheint nun allerdings zu Gunsten einer centralen und wie bereits bemerkt worden ist, mit Plan I (Fig. 4) identischen Anlage zu sprechen; dass uns aber Plan I selbst unmöglich den in Ausführung genommenen Entwurf Bramante's darstellen kann, ist bereits hinlänglich erwiesen worden. An einen, zwar in der Anlage mit Plan I identischen, aber in den Dimensionen der einzelnen Bestandtheile von diesem verschiedenen Plan zu denken, erscheint nicht nur mit Rücksicht auf die Gestaltung der Bramante'schen Hauptkapelle, sondern auch in Anbetracht der an derselben durchgeführten architektonischen Ausstattung ebenfalls nicht zulässig. Letztere bestand, wie aus Fig. 24 ersichtlich

ist, aus einer einzigen, in colossalen Proportionen durchgeführten dorischen Pilasterordnung, der eine innere, bis zum Kämpfergesimse der Wölbung reichende korinthische Ordnung entsprach und darüber befand sich sodann eine die Wölbung nach Aussen verhüllende, mit Lichtöffnungen versehene Attika — eine Anordnung, der sich, wie wir später sehen werden, Michelangelo im Principe angeschlossen hat. Die auf den Münzen vorkommende Abbildung weist dagegen eine ziemlich detaillirte, in Etagen getheilte Aussenarchitektur auf. Nach dem Gesagten dürften also, wie wir sehen, bezüglich der Zuverlässigkeit dieser Abbildung, welche, nebenbei gesagt, eine ziemlich rohe und offenbar sehr flüchtige Arbeit ist, jedenfalls einige Zweifel gestattet sein.

Endlich liesse sich gegen die Ansicht, es habe der von Bramante begonnene Bau eine Langkirche werden sollen, auch noch einwenden, dass Bramante, als der zu seiner Zeit bedeutendste Vertreter des Centralbaues, die neue Kirche wohl nur im Sinne seiner Lieblingsconception gestaltet haben würde. Dass er dies wenigstens ursprünglich beabsichtigt, kann mit Rücksicht auf Plan I keinem Zweifel unterliegen; da nun aber, wie wir gesehen haben, nicht wenige und in ihrer Bedeutung nicht zu unterschätzende Anzeichen bezüglich der Gestaltung des von Bramante in Angriff genommenen Baues zu Gunsten einer entgegengesetzten Ansicht sprechen, so wäre wohl erst noch die Frage zu beantworten: ob nicht etwa anderweitige Rücksichten Bramante schliesslich verhindert haben, der eigenen Eingebung zu folgen? Der Umstand, dass Bramante, wie aus den Mittheilungen Vasari's in vita di Bramante, vol. VII, pag. 135 hervorgeht, dem Papst viele Entwürfe hat vorlegen müssen, bevor einer derselben seine Billigung gefunden, ist jedenfalls sehr geeignet, uns in einer solchen Vermuthung zu bestärken, da wir daraus doch schliessen müssen, dass der Papst sich nicht auf das Gerathewohl hin für einen der Entwürfe entschieden, sondern dass er dieselben von einem vorgefassten Gesichtspunkte aus beurtheilt und auch in diesem Sinne seine Wahl getroffen habe.

Mag übrigens die in dem vorstehenden Abschnitte bezüglich der Gestaltung des Bramante'schen Entwurfes ausgesprochene Ansicht auch keinen anderen Werth haben, als den einer nicht unbegründeten Conjectur, so dürfte dieselbe, bei genauer Abwägung aller für und gegen sprechenden Argumente, im Vergleich zu derjenigen, welcher man in neuerer Zeit mit einiger Vorliebe beizupflichten pflegt, denn doch die grössere Wahrscheinlichkeit für sich haben.

Zweite Periode

1514—1520.

Giuliano da San Gallo (1. Januar 1514 bis 1. Juli 1515 [?]),

Fra Gioconde von Verona (1. Februar [?] 1514 bis August 1515)

und

Rafael von Urbino

(1. April 1514 bis 6. April 1520; vom 1. August 1514 an oberster Architekt).

Bald nach dem Tode Julius II., am 11. März 1513, bestieg Cardinal Giovanni de' Medici unter dem Namen Leo X. den päpstlichen Stuhl. Dieser kunstsinnige und prachtliebende Papst nahm sich des von seinem Vorgänger begonnenen Baues mit ganz besonderem Eifer an, was um so erklärlicher ist, als er ja, wenn wir berücksichtigen, wie wenig von dem Gebäude unter Julius II. zu Stande gekommen war, bei Vollendung desselben doch gewiss auch noch den Ruhm des Erbauers zum grössten Theil für sich hätte in Anspruch nehmen dürfen. Dass diese Erwägung für das lebhafte Interesse, welches Leo X. für die rasche Betreibung des Baues bekundete, nicht erst in letzter Linie massgebend gewesen, geht wohl schon aus dem Umstande hervor, dass er, weit entfernt, die unter seinem Vorgänger bezüglich des Bauplanes getroffenen Bestimmungen ängstlich aufrecht zu erhalten, mit augenscheinlicher Bereitwilligkeit zu einer Abänderung derselben seine Zustimmung gegeben; sicherte ihm ja doch der nach einem von ihm gebilligten Entwurfe ausgeführte Bau ein noch weit grösseres Anrecht auf jenen Ruhm.

Die Erfüllung seines Wunsches sollte indess an der Unzulänglichkeit der zur Durchführung desselben vor Allem erforderlichen Geldmittel scheitern. Die zur Beschaffung der letzteren von Leo X. gemachten Anstrengungen blieben nicht nur fruchtlos, sondern waren bekanntlich sogar von schweren weltgeschichtlichen Folgen begleitet, die den Bau der Peterskirche zu einer

für das Papstthum verhängnissvollen Unternehmung gestalteten. (Anlass zum offenen Ausbruch der reformatorischen Bewegung.)

So kam es denn, dass Leo X. nach achtjähriger Regierung den Bau in einem Zustande hinterlassen musste, der von jenem, in welchem er denselben übernommen hatte, kaum merklich verschieden war.

Wir wollen nun den baugeschichtlichen Vorgang, so wie sich derselbe nach dem Tode Julius II. gestaltet hat, in seinen Einzelnheiten betrachten.

Bramante überlebte Julius II. um ein volles Jahr, jedoch ohne dass er während dieser Zeit dem Baue von sonderlichen Nutzen hätte sein können. Mit seinen vorgerückten Jahren hatte sich ein qualvolles körperliches Leiden eingestellt, das dem geistig noch überaus frischen und strebsamen Meister die Ausübung des Berufes immer beschwerlicher machte[1]). Als nun 1513 der Baubetrieb mit Leo X. neues Leben gewann, reichten die Kräfte Bramante's nicht mehr hin, den mit Ungestüm auf einen rascheren Fortgang der Arbeiten drängenden Papst zu befriedigen. Leo X. liess es dem grossen, allseits geehrten Meister zwar nicht an pietätvoller Rücksicht fehlen; da aber der Zustand desselben eine Wendung zum Besseren nicht hoffen liess, entschloss er sich, in der Folge ihn in schonendster Weise eines Theiles der übernommenen Verpflichtungen zu entheben, indem er doch wenigstens die technische Leitung des Baues anderen Händen übertrug.

Wohl nur in diesem Sinne dürfte es zu erklären sein, dass Giuliano da San Gallo und Fra Giocondo, wie aus den Büchern der Bauverwaltung der Peterskirche hervorgeht[2]), noch bei Bramante's Lebzeiten dem Bau zugetheilt wurden. (Der Erstere am 1. Januar, der Letztere am 1. Februar [?] 1514.) Allein schon am 11. März 1514 starb Bramante. Den nahen Tod vorahnend, hatte er es nicht unterlassen, so weit dies eben in seiner Macht stand, dafür zu sorgen, dass der Bau nach ihm verlässlichen Händen anvertraut werde.

Noch auf dem Sterbelager pries er die seltenen Gaben und Fähigkeiten des (damals einunddreissigjährigen) Rafael von Urbino und rieth dem Papste auf das Nachdrücklichste, ihn ohne Bedenken zu seinem Nachfolger zu ernennen.

Leo X. kam nach dem Tode Bramante's diesem Wunsche auch sehr bald nach. Schon vom 1. April 1514 an[3]) mussten sich die beiden vorhin genannten

---

[1]) S. Vasari v. di Antonio da San Gallo, vol. X, pag. 2.

[2]) Auszüge aus den Büchern der Bauverwaltung der Peterskirche in einer Chigianischen Handschrift (Cod. H. II, 22), die Alexander VII. hat anfertigen lassen. S. bei Fea ab. Carlo, Notizie intorno a Raffaelo Sanzio etc. pag. 12 u. 13.

[3]) Fea a. a. O. pag. 53.

Architekten, nämlich Giuliano da San Gallo und Fra Giocondo mit Rafael in die Leitung des Baues theilen und bald darauf wurde denn auch, wie wir sogleich sehen werden, die oberste Leitung Letzterem allein übertragen.

Während des Zusammenwirkens der drei eben genannten Architekten bezog sich deren Thätigkeit vornehmlich auf die Consolidirung der von Bramante erbauten, in Folge ungleichmässiger Senkung schadhaft gewordenen vier Hauptbögen. Sie besserten die entstandenen Schäden aus und sorgten für die Verstärkung und Sicherung der Fundamente[1]).

Rafael arbeitete indess auch einen neuen Entwurf für den Bau aus und legte ihn nebst einer ausführlichen Motivirung desselben dem Papste vor. In Folge dessen sollte nun das Verhältniss, in welchem die drei Architekten bisher zu einander gestanden, eine wesentliche Aenderung erfahren. Schon am 1. August 1514 wurde nämlich Rafael zum obersten Leiter des Baues ernannt und zwar, wie in dem bezüglichen, von Leo X. ausgefertigten Ernennungsbreve[2]) ausdrücklich hervorgehoben wird, sowohl auf Bramante's Anempfehlung hin, als auch in Anerkennung seines wohlbegründeten Entwurfes für den Bau. Es ist dies jener Entwurf, von dem uns Serlio in seinem III. Buche (pag. 34) den Grundriss übermittelt hat (s. Fig. 8).

Vor Allem drängt sich uns nun die Frage auf: was wohl Rafael veranlasst haben mag, einen neuen Entwurf anzufertigen?

Erwägt man, in welchem Verhältniss Rafael zu Bramante gestanden, dass derselbe für den grossen Meister, der sich seiner auf väterliche Weise angenommen, stets nur von Dankbarkeit und Verehrung erfüllt gewesen, so ist, wenn man überdies auch noch das edle, bescheidene Wesen Rafaels in Berücksichtigung zieht, gar nicht daran zu denken, dass ihn ehrgeizige Motive zur Ausarbeitung eines neuen Entwurfes bewogen haben könnten.

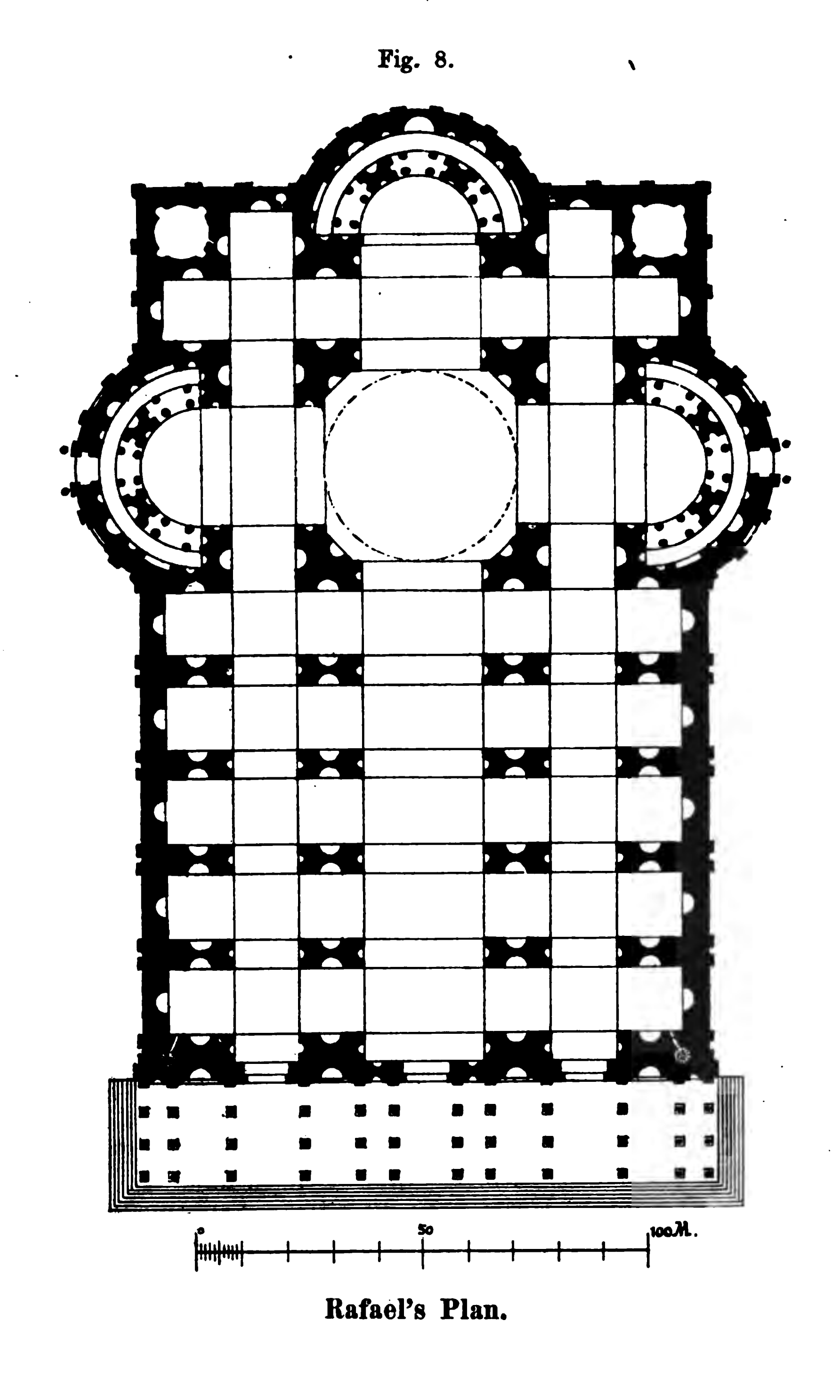
Aus dem nämlichen Grunde ist es aber auch nicht wahrscheinlich, dass Rafael blos in Folge einer höheren Weisung von den Anordnungen Bramante's

---

[1]) Vasari, vita di Fra Giocondo, vol. IX, pag. 160.

[2]) Bei Bottari Giov. Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, vol. VI, 23. Dieses Ernennungsbreve datirt vom 1. August des zweiten Regierungsjahres Leo X., also 1514 — da doch Leo X. Pontificat mit dem 11. März 1513 beginnt — und nicht 1515, wie Bottari und die Meisten nach ihm irrthümlich angeben. — In einem vom 30. Juli 1514 datirten, an den Werkmeister Giuliano Leno gerichteten Schreiben spricht Rafael bereits von seiner demnächst bevorstehenden Ernennung zum obersten Architekten der Peterskirche; am 2. August desselben Jahres schliesst Rafael, als oberster Architekt, mit seinen Werkleuten bereits einen Bauvertrag ab. (S. Hermann Grimm: „Ueber Künstler und Kunstwerke“ 1865, November- und December-Heft, pag. 214 und 216.)

Fig. 8.



Rafael's Plan.

abgewichen sei, indem anzunehmen ist, dass er sich einem solchen Ansinnen, falls nicht etwa andere, triftigere Gründe eine Aenderung dieser Anordnungen unerlässlich gemacht hätten, aus Pietät für den grossen Meister doch wenigstens nach Kräften widersetzt haben würde. Wenn wir aber berücksichtigen, dass Rafael fast unmittelbar nach dem Tode Bramante's an die Ausarbeitung jenes Entwurfes geschritten und dass er sein Vorgehen, wie aus dem vorhin

erwähnten Ernennungsbreve zu ersehen ist, dem Papste gegenüber auf ausführliche Weise zu motiviren gesucht, — „totiusque operis ratione tradita“ — so liegt doch die Vermuthung viel näher, dass er jenen Schritt aus eigener Initiative unternommen und könnten ihn unter solchen Umständen wohl nur Gründe rein sachlicher Natur, die eine Aenderung der Bramante'schen Anordnungen geradezu als eine unausweichliche Nothwendigkeit erscheinen liessen, hiezu bewogen haben.

In der That: wenn wir einen Blick auf den Rafael'schen Plan werfen, so werden wir uns sofort überzeugen müssen, dass auch wirklich ein derartiger Grund für das Vorgehen Rafael's massgebend gewesen. Was uns an diesem Plane vor Allem auffallen muss, ist, dass Rafael die Bramante'sche Hauptkapelle aufgegeben und für die Querschiffe sowohl als auch für die Hauptkapelle halbrunde, mit einem Chorumgang versehene Abschlüsse eingeführt hat.

Die Gründe nun, die Rafael zur Einführung der so gestalteten Abschlüsse veranlasst haben, sind in seinem Plane so deutlich ausgesprochen, dass man hierüber wohl kaum im Zweifel sein kann. Schon auf den ersten Blick nämlich wird man wahrnehmen müssen, dass diese Abschlüsse von eminent constructiver Bedeutung sind; denn betrachtet man den Rafael'schen Plan vom rein statischen Gesichtspunkte aus, so wird man sofort erkennen, dass jene halbrunden, den Kuppelpfeilern sich entgegenstemmenden Abschlussmauern im Vereine mit den Ansatzpfeilern, von welchen sie ausgehen, gewissermassen als Stützpfeiler aufzufassen sind, indem sie offenbar die Bestimmung haben, dem aus den vier Hauptbögen gebildeten Unterbaue der Kuppel, welchen sie zwischen sich einschliessen, grösseren statischen Halt zu geben, d. h. ihn zu einem unverrückbar festen baulichen Pegma zu gestalten, um damit die in so gewaltiger Höhe zu errichtende Riesenkuppel für alle Fälle möglichst gesichert sei.

Sollte der Rückhalt, den die Kuppelpfeiler in der Richtung des Langhauses an langen Pfeilerreihen finden, ihnen auch von der Hauptkapelle und den Querschiffen her gewährt werden, so konnte dies, in Anbetracht der weit geringeren Längenausdehnung dieser Bautheile, kaum auf natürlichere und schönere Weise bewerkstelligt werden, als es im vorliegenden Falle, nämlich durch Einführung jener halbrunden, den Kuppelpfeilern sich entgegenstemmenden Mauermassen geschehen ist.

Wir sehen also, dass die uns in Rafael's Plan entgegentretende Abschlussform keineswegs eine willkürlich gewählte ist, sondern dass es rein

statische Erwägungen waren, die Rafael zur Einführung derselben veranlasst haben[1]).

Wenn wir nun einen Blick auf die Bramante'schen Baufragmente werfen (s. Fig. 6), so wird uns auch sogleich klar werden, weshalb Rafael von den Anordnungen Bramante's abgewichen. Aus der Art und Weise, wie Bramante den rückwärtigen Abschluss des Baues gestaltet hat, geht nämlich deutlich hervor, dass es derselbe nicht für nöthig erachtete, die Kuppelpfeiler mit einem kräftigen Stützsystem zu umgeben. Wie immer er auch die Querschiffe zu gestalten beabsichtigt haben mag, so hat er es doch jedenfalls unterlassen, den Kuppelpfeilern nach der Hauptkapelle hin genügenden Rückhalt zu geben. Die Umfassungsmauern der letzteren sind offenbar nicht geeignet, einer solchen Anforderung zu entsprechen und da die Aussenarchitektur der Hauptkapelle, wie aus dem mehrfach erwähnten Frescogemälde Vasari's (s. Fig. 24) zu ersehen ist, bis an die Kuppelpfeiler fortgesetzt war, so dürfen wir mit Bestimmtheit annehmen, dass es auch überhaupt nicht in der Absicht Bramante's gelegen hat, von dieser Seite her für die Sicherung des Unterbaues der Kuppel auf irgend eine Weise vorzusorgen[2]).

Als nun Rafael, wie ich bereits vorhin erwähnt habe, unmittelbar nach dem Tode Bramante's, im Verein mit Giuliano da San Gallo und Fra Giocondo an die Ausbesserung der von Bramante erbauten Kuppelpfeiler ging, welche, ohne dass sie noch belastet gewesen, blos in Folge ungleichmässiger Senkung

---

[1]) Ich glaubte diese Thatsache besonders hervorheben zu müssen, zumal derselben in den bisherigen Schriften noch nirgends, auch nur andeutungsweise Erwähnung geschehen ist. Von welcher Wichtigkeit aber gerade dieses constructive Moment für die Erforschung des baugeschichtlichen Vorganges ist, wird der weitere Verlauf dieser Schrift zeigen.

[2]) Man begegnet der eben erwähnten Bramante'schen Anordnung in den Entwurfstudien und Entwürfen der späteren Meister sehr häufig wieder: so in Giuliano da San Gallo's Plänen V (Fig. 9) und VI (Fig. 10); in den Entwurfstudien Peruzzi's XIII (Fig. 13) bis XIIIc (Fig. 16); in Antonio da San Gallo's Plänen XXVI, XXVIb und XXXa; doch waren es, wie wir sehen werden, zumeist die nämlichen Erwägungen, wie bei Rafael, die die genannten Architekten veranlasst haben diese Anordnung wieder aufzugeben und die Rafael'schen mit Chorumgängen versehenen Abschlüsse in ihre Pläne aufzunehmen. —

Vasari (s. vita di Michelangelo, vol. XII, pag. 191) berichtet: „Michelangelo habe u. A. auch an dem von Bramante begonnenen Baue der Peterskirche verschiedene Mängel nachgewiesen, die bekanntlich später durch ihn beseitigt worden seien". Wenn wir nun einen Blick auf den Plan Michelangelos werfen (s. Fig. 25), so werden wir wohl kaum bezweifeln können, dass unter diesen „Mängeln" allzumeist die Abwesenheit kräftiger, den Unterbau der Kuppel verstärkender Stützpfeiler und die durch grosse Nischen und weite Aufstiege geschwächte Structur der Kuppelpfeiler gemeint sind; denn gerade nach diesen Richtungen hin weist der Plan Michelangelos im Vergleich zu den Bramante'schen Baufragmenten wesentliche Verbesserungen auf.

an mehreren Stellen geborsten waren, da mochten ihm wohl bezüglich der Bramante'schen Anordnung starke Bedenken aufgestiegen sein. Die ungeheure Kuppellast den vier Pfeilern so ohne Weiteres anzuvertrauen, selbst wenn deren Fundamente noch so sehr verstärkt worden wären, schien ihm offenbar sehr gewagt, und so setzte sich in ihm wohl jedenfalls die Ueberzeugung fest, dass der Unterbau der Kuppel unter allen Umständen noch wesentlich verstärkt werden müsse. An eine Erweiterung der im Allgemeinen genügenden Dimensionen der Kuppelpfeiler war schon aus Gründen, die ich bereits im vorhergehenden Abschnitte dargelegt habe, nicht zu denken. Und doch waren diese Dimensionen andererseits wieder auch nicht so bedeutend, dass man sich für alle Fälle und Zeiten auf die vier Pfeiler allein hätte verlassen können. So lag denn also der Gedanke sehr nahe, den Unterbau der Kuppel zwischen kräftige Mauermassen einzuschliessen, die demselben grössere Stabilität und Festigkeit verliehen. Von der Ueberzeugung geleitet, dass für alle Fälle durch ein kräftiges Stützwerk vorgesorgt werden müsse, entwarf nun Rafael einen neuen Plan, der, wie wir gesehen haben, den obenerwähnten Anforderungen im vollsten Maasse entsprach.

Die Gründe nun, welche Rafael, wie Eingangs bemerkt worden ist, zur Motivirung seines Entwurfes vorgebracht, dürften demnach wohl keine anderen gewesen sein als jene, die soeben dargelegt worden sind und die auch in der That das Vorgehen Rafael's vollkommen gerechtfertigt erscheinen lassen.

Wenn wir nun im Auge behalten, dass es rein statische, die Consolidirung des Unterbaues der Kuppel betreffende Erwägungen waren, die Rafael dazu veranlasst haben, von den Anordnungen Bramante's abzuweichen, so ist anzunehmen, dass sich der Rafael'sche Plan von dem Bramante'schen Plane im Grossen und Ganzen auch nur insofern unterscheidet, als er eben den aus jenen Erwägungen entspringenden Anforderungen genügt. Wenigstens ist es mit Rücksicht auf den Beweggrund, der für das Vorgehen Rafael's massgebend gewesen, nicht wahrscheinlich, dass Rafael den Bramante'schen Plan gänzlich aufgegeben habe, d. h. dass er auch hinsichtlich des Grundgedankens von demselben abgewichen sei.

Dieser Ansicht wird man um so eher beipflichten dürfen, als auch in der That, wie wir gesehen haben, viele Anzeichen darauf hindeuten, dass der von Bramante begonnene Bau eine Langkirche hätte werden sollen.

Dass es aber andererseits auch nicht blos bei jener aus statischen Gründen vorgenommenen Modification, nämlich der Einführung der mit einem Chorumgang versehenen Abschlüsse sein Bewenden gehabt, dass dieselbe vielmehr mit einer gänzlichen Umarbeitung des Bramante'schen Planes verbunden ge-

wesen, darf wohl mit Zuverlässigkeit angenommen werden und kann übrigens auch mit Rücksicht auf die harmonische Durchbildung des Rafael'schen Planes kaum einem Zweifel unterliegen.

Es ist also anzunehmen, dass der Rafael'sche Entwurf wohl nicht im Grundgedanken, dagegen aber in der Durchbildung von dem Bramante'schen Entwurfe verschieden sei.[1])

Wenden wir nun unsere Aufmerksamkeit einigen Plänen des Giuliano da San Gallo zu, welche, da die Bramante'schen Baufragmente in denselben volle Berücksichtigung gefunden haben, unzweifelhaft um dieselbe Zeit herum entstanden sind, wie der eben besprochene Rafael'sche Plan. Es sind dies die im Verzeichniss angeführten Pläne V und VI (s. Fig. 9 und 10) und ein auf der Barberini'schen Bibliothek zu Rom befindlicher Plan (s. Fig. 11). Vor Allem bemerken wir, dass die beiden letztgenannten Pläne, nämlich Plan VI und der auf der Barberini'schen Bibliothek befindliche Plan in einigen Stücken mit dem Rafael'schen Plane übereinstimmen oder doch auffallend an denselben erinnern.

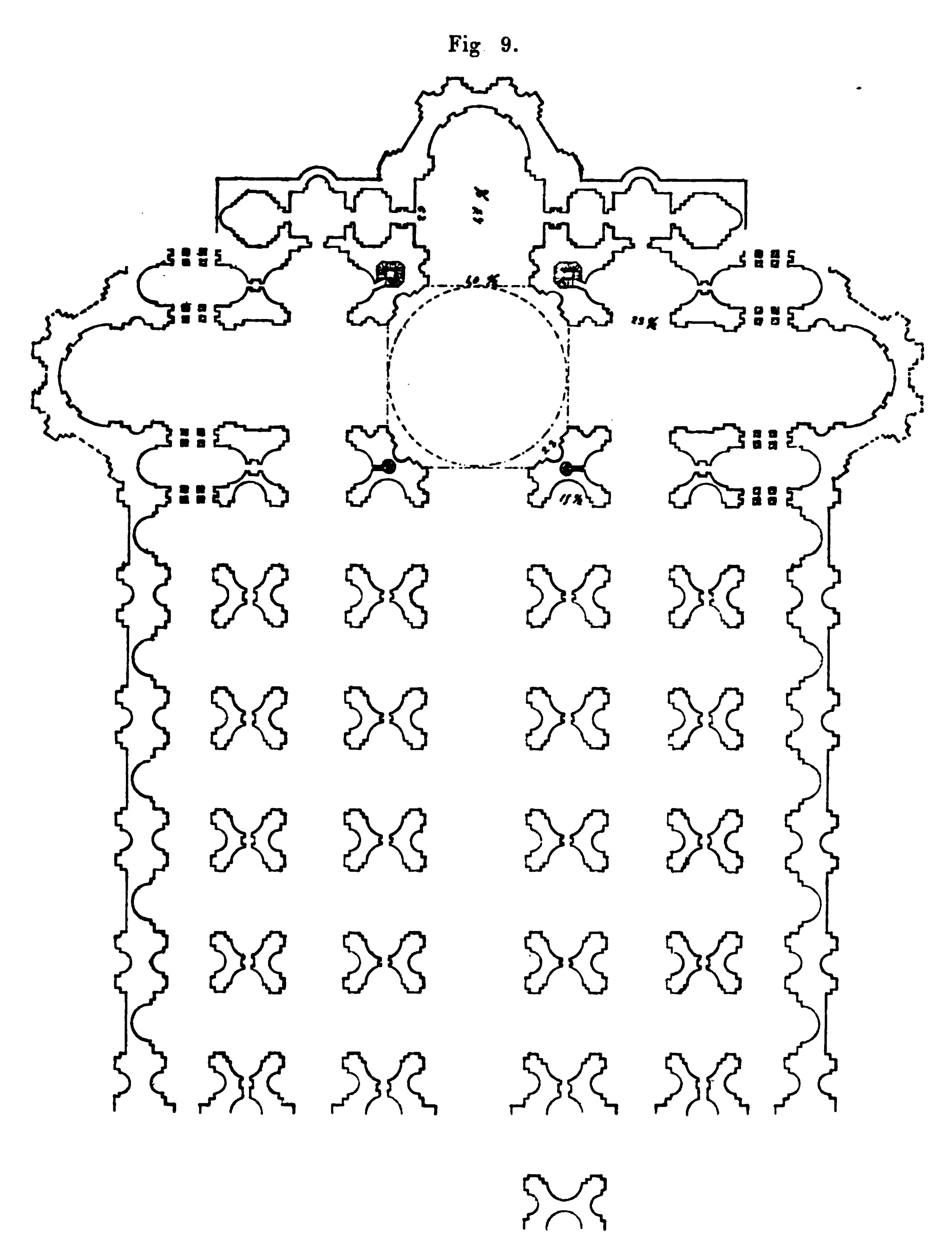
Ich will es nun versuchen, einen Aufschluss zu geben über die Entstehung dieser Pläne und über deren Bezug zu dem Rafael'schen Plane.

Gerade die vorhin erwähnte, theilweise Aehnlichkeit mit dem Rafael'schen Plane bietet uns einen zuverlässigen Anhaltspunkt zur Lösung dieser Fragen. Der enge Bezug, in welchem die besagten Pläne Giuliano's zu dem Rafael'schen Plane stehen, hat zur Vermuthung Anlass gegeben, es möchte letzterer wohl

---

[1]) Das nämliche Bedenken, welches Rafael gegen die Bramante'sche Anordnung getragen, hat sich, wie wir später sehen werden, auch bei jedem der folgenden Architekten, sei es nun früher oder später, eingestellt und mit ihm auch die Ueberzeugung, dass der Unterbau der Kuppel wesentlich verstärkt werden müsse. Ueber die Art und Weise, wie dies zu bewerkstelligen sei, konnte aber, wie ich bereits dargethan habe, kein Zweifel, herrschen. Man erkannte recht wohl, dass unter den obwaltenden Umständen, abgesehen von einer structiven Verstärkung der Pfeiler (durch Ausmauerung der grossen Nischen und weiten Aufstiege), jenem Erfordernisse nur durch Einführung kräftiger Stützpfeiler auf rationelle Weise entsprochen werden könne. Die Art und Weise nun, in der Rafael dieser Anforderung genügt hatte, war so einfach und natürlich, dass es uns nicht Wunder nehmen kann, wenn einige der folgenden Architekten sich diese Lösungsart ohne Weiteres zu Eigen gemacht haben. So kommt es denn auch, dass wir jenen halbrunden, mit einem Chorumgang versehenen Abschlüssen in dem endgiltigen Entwurfe Peruzzi's und in jenem des Antonio da San Gallo wieder begegnen. Michelangelo dagegen ist, wie sonst so auch hier, seine eigenen Wege gegangen und zwar zum grössten Vortheile für den Bau, indem die von ihm durchgeführte Lösung des oben erwähnten Problemes, wie wir sehen werden, nicht blos den statischen Anforderungen in einem noch weit höherem Masse genügt, als die von seinen Vorgängern angewandte Lösungsart, sondern auch noch eine weit einfachere, ja unter den obwaltenden Umständen geradezu einfachste Gestaltung der Anlage ermöglicht hat. Das Nähere hierüber an geeigneter Stelle.

Fig 9.

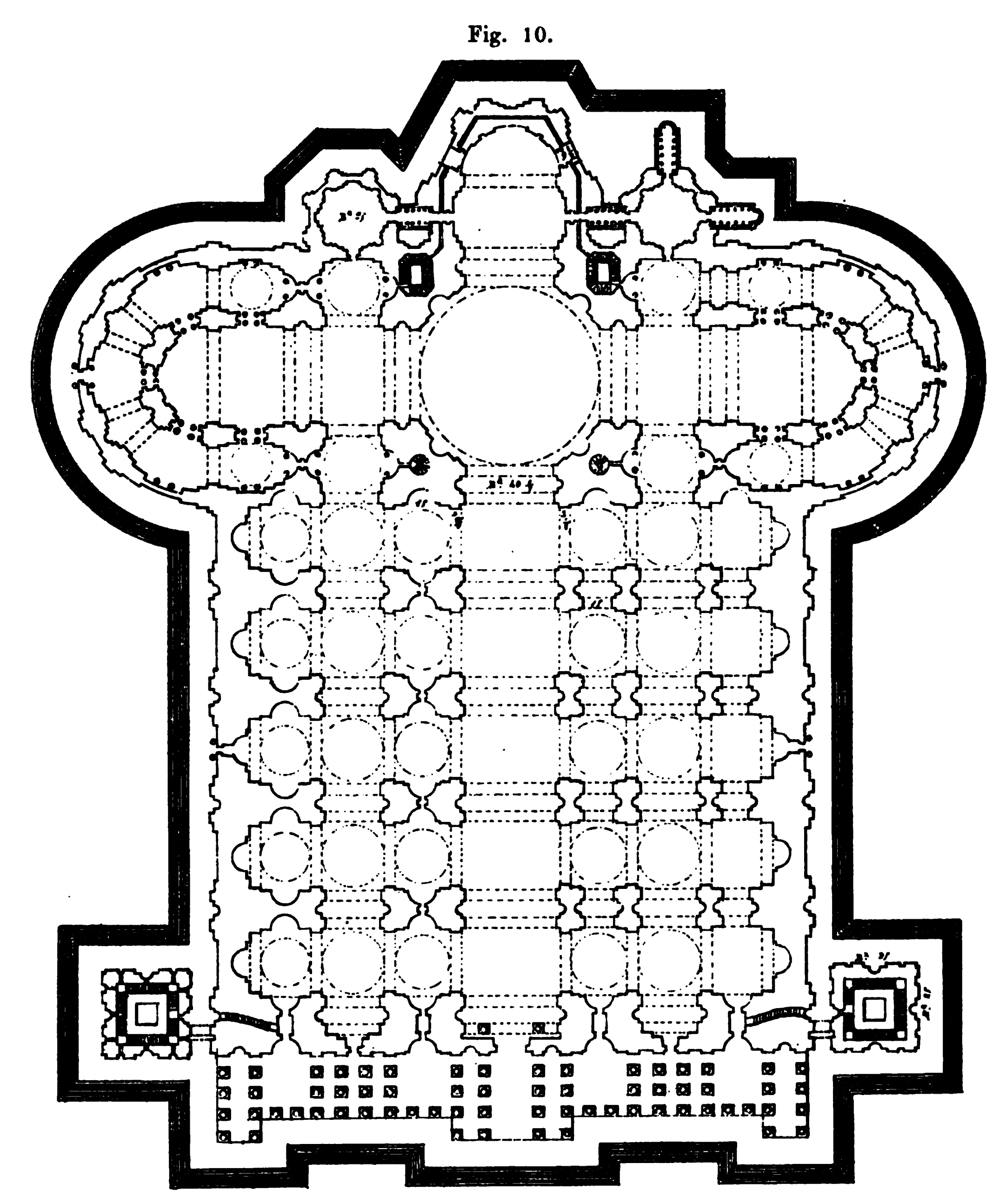


Grundriss von Giuliano da San Gallo.
(S. Verzeichniss, Plan V.)

erst im Anschluss an jene entstanden sein [1]); allein diese Vermuthung stellt sich bei eingehenderer Würdigung des Rafael'schen Planes keineswegs als

[1]) S. Rudolf Redtenbacher, „Zeitschrift für bildende Kunst", 1874, Heft X, pag. 310.

Fig. 10.

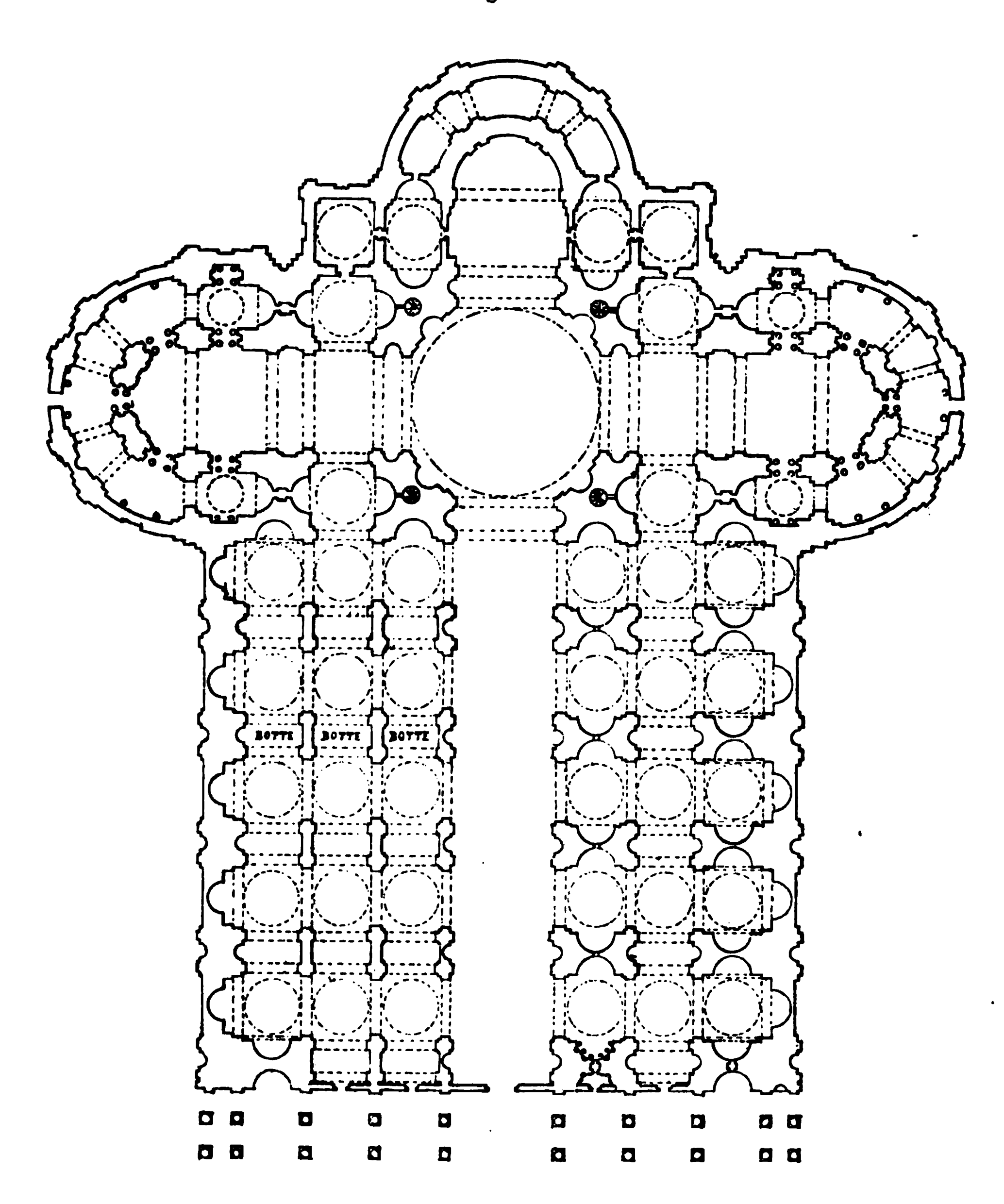


Grundriss von Giuliano da San Gallo.
(S. Verzeichniss, Plan VI.)

zutreffend heraus und werden wir vielmehr bei einer vergleichenden Betrachtung der in Rede stehenden Pläne die Ueberzeugung gewinnen, dass das gerade Gegentheil davon der Fall ist.

Am meisten ist wohl Giuliano's Plan VI (s. Fig. 10) geeignet, uns über den wahren Sachverhalt aufzuklären und wollen wir daher zunächst mit diesem unsere

Fig. 11.



Grundriss von Giuliano da San Gallo.
(Original auf der Barberini'schen Bibliothek zu Rom.)

Betrachtungen anstellen. Die Querschiffe sowohl als auch das Langhaus sind in diesem Plane fast genau so gestaltet wie im Rafael'schen Plane; dagegen wird uns sofort auffallen müssen, dass Giuliano den halbrunden, mit einem Chorumgang versehenen Abschluss nur für die Querschiffe eingeführt, die Bramante'sche Hauptkapelle aber unverändert beibehalten hat.

Diese Inconsequenz, dieses geradezu widerspruchvolle Verfahren liefert uns offenbar den deutlichsten Beweis dafür, dass nicht Giuliano, sondern Rafael der Urheber jener halbrunden Doppelabschlüsse gewesen.

Wären nämlich die Beweggründe, die Rafael zur Einführung dieser Abschlussform veranlasst haben, auch für Giuliano massgebend gewesen, so wäre derselbe jedenfalls folgerichtiger vorgegangen und hätte auch von der Hauptkapelle her, sei es nun auf was immer für eine Weise, für eine genügende Sicherung des Unterbaues der Kuppel gesorgt. Dies ist aber nicht der Fall, und da ja unzweifelhaft gerade dieses Erforderniss für die Gestaltung jener Abschlüsse massgebend war, so kann doch unter solchen Umständen Giuliano offenbar nicht als der Urheber derselben angesehen werden; ja die Form dieser Abschlüsse hängt so innig mit der constructiven Bestimmung derselben zusammen, dass die blos theilweise Einführung derselben im vorliegenden Falle geradezu unverkennbar auf eine missverstandene Entlehnung hindeutet.

Wir dürfen also jedenfalls annehmen, dass Giuliano jene mit einem Chorumgang versehenen Abschlüsse aus dem Rafael'schen Plane herübergenommen, und zwar ohne auch deren wahre Bedeutung erkannt zu haben; sie waren für ihn offenbar nur ein Abschlussmotiv und nichts weiter.[1])

Aehnlich verhält es sich mit dem auf der linken Hälfte dieses Planes eingezeichneten Langhause, das mit jenen des Rafael'schen Planes fast identisch ist. Man braucht diese beiden Pläne, nämlich den Rafael'schen Plan und den Plan VI nur etwas genauer zu betrachten, um zu entscheiden, welchem von beiden dasselbe in höherem Maasse entspricht, oder besser gesagt, welchem es aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich angehört.

Wenn wir nun zunächst einen Blick auf den Rafael'schen Plan werfen, so werden wir sofort wahrnehmen, dass hier die Gestaltung des Langhauses sozusagen als die Function der Anlage der Hauptpartie erscheint, dass die Durchbildung desselben gewissermassen durch jene bedingt ist. Wenigstens kann, wenn wir uns den Entstehungsprocess dieses Planes vergegenwärtigen, nicht angenommen werden, dass das Gegentheil davon der Fall war; denn erwägt man, dass, wie ich bereits dargethan habe, die Einführung der halbrunden Doppelabschlüsse den Ausgangspunkt für die Gestaltung dieses Ent-

[1]) Wie wenig Giuliano die constructive Bedeutung dieser Abschlüsse gekannt hat, ist auch schon aus dem Umstande zu ersehen, dass er zwischen ihnen und den Kuppelpfeilern kleine Kuppelgewölbe angeordnet hat. — Mag Giuliano in seinem nächstfolgenden, auf der Barberini'schen Bibliothek befindlichen Plane (s. Fig. 11), schliesslich auch die Bramante'sche Hauptcapelle mit einem Umgang versehen haben, so hat er dies, wie doch aus dem Plane selbst deutlich zu ersehen ist, mehr der Conformität der Anlage wegen, denn aus statischen Rücksichten gethan.

wurfes gebildet hat, so ist, da ja die Norm für die allgemeine Gestaltung des Langhauses (als dreischiffigen Hallenbau) bereits durch die Anlage der Querschiffe festgestellt war und es sich daher nur mehr um die Durchbildung desselben handeln konnte, nichts wahrscheinlicher, als dass Rafael systematisch vorgegangen, d. h. dass er die Hauptpartie in allen Theilen festgestellt und dann erst die Durchbildung des Langhauses vorgenommen habe. Nachdem er aber sowohl für die Hauptkapelle als auch für die Querschiffe den halbrunden, mit einem Chorumgang versehenen Abschluss eingeführt, war er wohl jedenfalls zunächst darauf bedacht, die Vermittlung zwischen diesen Bautheilen herzustellen. Dies konnte jedoch kaum auf natürlichere und harmonischere Weise bewerkstelligt werden, als es durch jene, zwischen die Hauptkapelle und die Querschiffe eingeschobenen kreuzförmigen Nebenräume geschehen ist. Es ist dies eine Lösung, die sich im vorliegenden Falle, ich möchte sagen geradezu von selbst darbietet, so dass also mit grösster Wahrscheinlichkeit angenommen werden kann, dass jene kleeblattförmig gestalteten Seitenkapellen von Rafael herrühren und nicht erst dem Plane Giuliano's entlehnt sind.

Wohl erst, nachdem die Hauptpartie solcherweise in allen Theilen festgestellt war, dürfte Rafael an die Durchbildung des Langhauses gegangen sein. Den besten Anhaltspunkt hiefür haben ihm aber offenbar die Räume jenseits der Querschiffe geboten und auf diese Weise vorgehend ist es ihm denn auch gelungen jene Consequenz, Klarheit und Harmonie in die Anlage zu bringen, die wir an seinem Plane so sehr bewundern.

Wir sehen also, dass, wenn wir den Rafael'schen Plan in seine verschiedenen Entstehungsphasen zergliedern, sich die einzelnen Theile desselben, einer gewissen inneren Gesetzmässigkeit folgend, nach und auseinander entwickelt haben, und so dürfen wir denn auch mit grösster Wahrscheinlichkeit annehmen, dass dieser Plan, was die Durchbildung anbelangt, auch durchwegs Rafael's eigenste Hervorbringung ist.[1])

---

[1]) Folgende Stelle in einem (wohl 1514 geschriebenen) Briefe Rafael's an Baldassare Castiglione (s. lett. pitt. I, 52, II, 5) ist wohl sehr geeignet, uns in der eben ausgesprochenen Ansicht zu bestärken, indem dieselbe offenbar auf das selbstständige Schaffen Rafaels schliessen lässt: „Unser Herr“ (der Papst), schreibt Rafael, „hat mir, indem er mich einer grossen Ehre würdigte, eine schwere Bürde auferlegt. Es ist dies die Leitung des Baues der Peterskirche. Ich hoffe dieser Bürde nicht zu unterliegen, um so weniger, als das Modell, welches ich zu diesem Baue angefertigt, Sr. Heiligkeit gefällt und von vielen hervorragenden Geistern belobt worden ist. Zwar trage ich mich noch mit einem höheren Gedanken: ich möchte gerne die schönen Formen der antiken Gebäude wieder finden, weiss aber nicht, ob dies nicht ein Icarus-Flug sein wird. Vitruv gibt mir viel Licht, aber nicht so viel, als genug wäre“.

Nicht so verhält es sich mit dem Plane Giuliano's, der uns seiner gezwungenen, unharmonischen Gestaltung wegen schon auf den ersten Blick den Eindruck eines Vermittlungsversuches macht. Die Gestaltung des Langhauses ist hier keineswegs so, wie im Rafael'schen Plane, durch die Einheitlichkeit des Ganzen bedingt und konnte dasselbe daher, wie aus dem nämlichen und auch aus dem auf der Barberini'schen Bibliothek befindlichen Plane (Fig. 11) zu ersehen ist, unbeschadet des Ganzen, auf beliebige Weise modificirt werden.

Es verhält sich im Plane Giuliano's mit dem Langhause gerade so, wie mit jenen blos für die Querschiffe eingeführten halbrunden Doppelabschlüssen. Während die Gestaltung dieser Bautheile im Rafael'schen Plane, wie wir gesehen haben, eine tiefere Begründung hat, ja gewissermassen durch eine Nothwendigkeit bedingt erscheint, stellt sich dieselbe im Plane VI Giuliano's als etwas Willkürliches, jedweder Begründung Entbehrendes dar. Es fehlt diesem Plane offenbar eine feste, den Ausgangspunkt für die Gestaltung bildende Basis, zu der alle übrigen Theile desselben in formalem Bezuge stehen, so dass diese im Verein mit jener ein einheitliches harmonisches Ganze bilden könnten, wie dies im Rafael'schen Plane der Fall ist. Daher vermissen wir auch in der Gestaltung des Giuliano'schen Planes jene innere Gesetzmässigkeit, durch die sich der Rafael'sche Plan auszeichnet, und so kommt es denn, dass, während man in letzterem eine unbedingte formale Zusammengehörigkeit der einzelnen Bestandtheile wahrnimmt, im Plane Giuliano's nichts auf unabänderliche Weise festgestellt erscheint. Wir werden demnach, wenn wir nicht etwas für willkürliches Machwerk halten wollen, was doch, wie aus dem Rafael'schen Plane zu ersehen, auf wohlerwogene Weise entstanden ist, das auf der linken Hälfte des Giuliano'schen Planes VI eingezeichnete Langhaus mit derselben Wahrscheinlichkeit wie jene halbrunden Doppelabschlüsse als dem Rafael'schen Plane entlehnt ansehen dürfen.

In dieser Ansicht werden wir übrigens noch durch eine anderweitige Folgerung bestärkt.

Wenn wir nämlich die nacheinander entstandenen Pläne V (Fig. 9), VI (Fig. 10) und den auf der Barberini'schen Bibliothek befindlichen Plan Giuliano's (Fig. 11) im Zusammenhange betrachten, so werden wir allsogleich wahrnehmen, dass Giuliano in diesen Plänen grundsätzlich bestrebt gewesen ist, die bereits vorhandene, von Bramante herrührende Hauptkapelle zu verwerthen. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, kann aber die Anlage der Querschiffe und des Langhauses nur in dem homogener gestalteten Plane V (Fig. 9) als durchwegs von Giuliano herrührend angesehen werden; im Plane VI (Fig. 10) dagegen stehen die Hauptkapelle

und die übrige Anlage miteinander in einem so unnatürlichen Zusammenhange, ist die Gestaltung der letzteren so wenig mit dem eben vorhin erwähnten Streben Giuliano's vereinbar, dass wir uns diese Zusammenstellung wohl kaum anders als durch die Annahme erklären können, dass wir es hier nicht mit einer freien Hervorbringung, sondern blos mit einem Vermittlungsversuche zu thun haben.

Was uns in dieser Ansicht nur noch mehr bestärken muss, ist: dass Giuliano die in dem eben genannten Plane vorkommende Anlage der Querschiffe und des Langhauses auch in seinem nächstfolgenden Plane (Fig. 11) beibehalten hat und dass sein Streben daselbst einzig und allein darauf gerichtet war, die Bramante'sche Hauptkapelle mit dieser Anlage in formalen Einklang zu bringen, was er dadurch bewerkstelligte, dass er die Hauptkapelle gleich den Querschiffen mit einem Chorumgange versah. Erwägt man nun, dass Giuliano, wie aus diesem Umstande deutlich zu ersehen ist, das Unharmonische der Anlage des Planes VI (Fig. 10) gekannt hat, so ist doch offenbar nicht anzunehmen, dass er sich selbst Schwierigkeiten bereitete, d. h. dass er die Querschiffe und das Langhaus des Planes VI aus freien Stücken in einer Weise gestaltete, welche mit seinem Bestreben, die Bramante'sche Hauptkapelle zu verwerthen, durchaus nicht verträglich war. Wenn er sich nun überdies, wie aus seinem nächstfolgenden Plane (Fig. 11) zu ersehen ist, auch noch dazu herbeiliess, den so gestalteten Bautheilen Concessionen zu machen, indem er sich nämlich bemühte, die Hauptkapelle, so gut dies eben möglich war, mit denselben in Einklang zu bringen, so werden wir wohl kaum irre gehen, wenn wir annehmen, dass es Giuliano in diesen beiden Plänen lediglich darauf angekommen sei, die Vermittlung zwischen zwei bereits vorhandenen Factoren, nämlich der Bramante'schen Hauptkapelle einerseits und dem von Rafael in Vorschlag gebrachten Plane andererseits herzustellen.

Diese auf analytischem Wege gewonnene Anschauung bestätigt nur, was im Allgemeinen schon aus der äusseren Erscheinung des Rafael'schen Planes und des Giuliano'schen Planes VI zu entnehmen ist; denn während schon die Homogeneität, die harmonische, allseits wohlbegründete Gestaltung, durch welche sich der Rafael'sche Plan auszeichnet, unverkennbar darauf hindeutet, dass wir es hier mit einer durchwegs originellen Hervorbringung zu thun haben, so gibt sich Giuliano's Plan VI durch seine mangelhafte, offenbar forcirte Gestaltung schon äusserlich als ein zusammengesetztes Product, als ein Compromissversuch zu erkennen. —

Nach all' diesen Erörterungen dürfte also die **Priorität** des Rafael'schen Entwurfes den angeführten Plänen San Gallo's gegenüber wohl kaum zu bezweifeln sein.

Damit hätten wir aber auch einen Anhaltspunkt zur Beantwortung der Frage über die Entstehung dieser Pläne gewonnen.

Berücksichtigt man nämlich, dass Giuliano in dem Plane V (Fig. 9) sowohl, als auch in den beiden anderen Plänen (Fig. 10 und 11), in welchen er sich an den Rafael'schen Plan anlehnte, hartnäckig an der Bramante'schen Hauptkapelle festgehalten hat, so liegt die Vermuthung jedenfalls sehr nahe, dass er, sei es aus was immer für Gründen, mit dem entschiedenen Vorgehen Rafael's, welcher auf die bereits vorhandene Hauptkapelle keine Rücksicht nahm, nicht einverstanden gewesen, und dass er — da ihm andererseits wohl wenig daran gelegen sein konnte, dass der Bau genau nach dem Bramante'schen Entwurfe ausgeführt werde, — einen Mittelweg eingeschlagen und hiebei namentlich versucht habe, die Bramante'sche Hauptkapelle mit der Rafael'schen Anlage in Verbindung zu bringen.

Das Festhalten an der Bramante'schen Hauptkapelle und das gleichzeitige Anlehnen an den Rafael'schen Entwurf möchte wohl kaum auf andere Weise zu erklären sein. Mag dagegen der Plan V (Fig. 9) auch eine freiere, nicht direct von dem Rafael'schen Plane beeinflusste Gestaltung aufweisen, so kann doch für seine Entstehung gleichwohl im Principe derselbe Beweggrund massgebend gewesen sein, wie für die beiden übrigen Pläne, denen er unmittelbar vorangegangen ist.

Soviel über die muthmassliche Entstehung der hier besprochenen Pläne Giuliano's und über das Verhältniss, in welchem dieselben, meiner Ansicht nach, zu dem Rafael'schen Plane stehen dürften. —

Die Bemühungen Giuliano's, die Bramante'sche Hauptkapelle mit der Rafael'schen Anlage in Verbindung zu bringen, haben, wenn auch nicht im Plane VI, so doch wenigstens in dem auf der Barberini'schen Bibliothek befindlichen Plane (Fig. 11) zu einem befriedigenden Resultate geführt, indem es Giuliano daselbst gelungen ist, aus der angestrebten Verbindung ein ziemlich homogenes Ganze herzustellen; in **statischer** Beziehung dagegen lässt, wie ich gelegentlich schon bemerkt habe, auch dieser Plan noch Einiges zu wünschen übrig, und wenn nun, trotz der Vermittlungsbestrebungen Giuliano's, schliesslich dennoch der Rafael'sche Entwurf zur Ausführung bestimmt worden ist, so wird man dies in Anbetracht der bedeutenden Vorzüge, durch welche sich derselbe auszeichnet, gewiss sehr begreiflich finden.

Rafael ist in Folge dessen, wie ich bereits erwähnt habe, auch mit der obersten Leitung des Baues betraut worden.

Was Giuliano anbelangt, so dürfte derselbe, wenn nicht schon vor, so doch jedenfalls sehr bald nach der Ernennung Rafael's zum obersten Architekten der Peterskirche seine Entlassung genommen haben.[1]) Fra Giocondo dagegen war wohl bis zu seinem im August 1515 erfolgten Tode[2]) als Rafael's Gehilfe und Rathgeber in technischen Angelegenheiten dem Baue zugetheilt.[3])

Vom 22. Januar 1517 an bekleidete Antonio da San Gallo, der dem Baue schon seit der Inangriffnahme desselben in einer mehr untergeordneten Stellung zugetheilt gewesen, das Amt eines zweiten Architekten und nächsten Gehilfen Rafael's.[4])

---

[1]) Den Angaben der Rechnungsbücher zufolge (s. Fea. a. a. O., pag. 12) wäre man anzunehmen geneigt, dass der Rücktritt Giuliano's erst am 1. Juli 1515 erfolgt sei. Nun wird aber in einem bereits vom 1. Juli 1514 datirten Schreiben Rafael's (im Auszug von Richardson, vol. IV, pag. 462 mitgetheilt; u. A. auch bei Quatremère de Quincy, Histoir de Raphael, pag. 463) — in welchem dieser seinem Oheim Battista di Ciarla mittheilt, er sei an Bramante's Stelle getreten, man habe ihm den erfahrenen Fra Giocondo als Gehilfen beigegeben, der Papst lasse täglich beide zu sich kommen, um sich mit ihnen des Längeren über den Bau zu unterhalten etc. — Giuliano's mit keinem Worte Erwähnung gethan, so dass wir, vorausgesetzt, dass bezüglich des Datums dieses Schreibens kein Irrthum unterlaufen ist, anzunehmen berechtigt wären, dass Giuliano noch vor dem 1. Juli 1514 seine Entlassung genommen habe. In diesem Falle dürfte sich das aus den Rechnungsbüchern sich ergebende Datum auf einen Jahresgehalt beziehen, mit dem man Giuliano bei seinem Rücktritte geschenksweise entlohnt haben mag.

Uebrigens könnten selbst für den Fall, als das eben erwähnte Schreiben Rafaels, anstatt von 1514 von 1515 herrühren sollte, — aus einer späteren Zeit kann es nicht herrühren, da Fra Giocondo bereits im August 1515 gestorben ist, — die Angaben der Rechnungsbücher, wenigstens mit Bezug auf den Rücktritt Giulianos von dem Baue der Peterskirche, noch keineswegs als ganz zuverlässig angesehen werden.

[2]) Den Angaben der Rechnungsbücher zufolge (s. Fea a. a. O., pag. 13 u. 15) sollte man annehmen, dass Fra Giocondo bis zum Jahre 1518 an dem Baue thätig gewesen; dagegen erfahren wir durch eine, kürzlich von H. von Geymüller (s. „Zeitschrift für bildende Kunst", Bd. X, pag. 249) veröffentlichte, den „Memorie del Istituto Veneto" (Vol. IX, pag. 395) entnommene Notiz auf das Zuverlässigste, dass Fra Giocondo bereits im August 1515 gestorben.

[3]) Der in den Ufficien befindliche Plan Fra Giocondo's (s. Verzeichniss, Plan IV) dürfte, da in demselben weder die Bramante'schen Baufragmente noch auch die Fundamente Rossellino's Berücksichtigung gefunden haben, wohl ausserhalb Roms u. zw., wie es scheint, zu jener Zeit entstanden sein, als es bekannt wurde, dass Julius II. den Neubau der Peterskirche unternehmen wolle. Mag übrigens dieser Plan wann immer entstanden sein, für unsere Untersuchungen kann dies, in Anbetracht dessen, dass sich derselbe in keiner Weise an bereits vorhandene Bautheile anlehnt, dass derselbe ferner nichts mit den Entwürfen der übrigen Meister gemein hat und ausserdem auch noch eine sehr mittelmässige Arbeit ist, jedenfalls ganz gleichgiltig sein.

[4]) S. Auszüge aus den Büchern der Bauverwaltung der Peterskirche bei Fea a. a. O., pag. 15. Vom 22. Januar 1517 bis zum 1. Mai 1518 bezog Antonio den monatlichen Gehalt von 12½ Ducaten; von da an aber den gleichen Gehalt wie Rafael, nämlich 25 Ducaten monatlich.

Für die eigentliche Ausführung bediente sich Rafael, wie aus einigen von ihm herrührenden Schriftstücken hervorgeht,[1]) des überaus tüchtigen Werkmeisters Giuliano Leno, dessen sich, wie wir durch Vasari erfahren,[2]) auch Bramante bedient hatte.[3])

Was nun den rein baulichen Vorgang anbelangt, so geben uns hierüber einige offenbar auf den Status quo bezügliche Aufnahmen Peruzzi's auf dem im Verzeichniss angeführten Blatte IX, die derselbe aller Wahrscheinlichkeit nach unmittelbar nach seiner Ernennung zum Architekten der Peterskirche angefertigt haben dürfte, im Verein mit etlichen Schriftstücken, die gewissermassen als documentarische Belege für die eben erwähnten Aufnahmen gelten können, einigen Aufschluss.

So finden wir beispielsweise auf der Rückseite des Blattes IX einen der Ansatzpfeiler zu den zwei halbrunden Abschlussmauern des linken Querschiffes und auch einen Theil der äusseren dieser beiden Abschlussmauern angegeben.

Dass unter Rafael in der That an dem linken Querschiffe gebaut worden sei, geht übrigens auch aus einem vom 2. August 1514 datirten, von Rafael selbst verfassten Bauvertrage hervor.[4]) In demselben wird nämlich einem gewissen Francesco Bonello „ein Sechstel des runden Fundamentes“ in Ausführung gegeben, wobei ihm unter Anderem gegen Zusicherung einer ent-

---

[1]) S. Hermann Grimm: „Ueber Künstler und Kunstwerke“ 1865, November und December-Heft.

[2]) Vasari, vita di Bramante, vol. VII, pag. 139.

[3]) Um das Verhältniss Rafael's zu Leno näher zu präcisiren, will ich ein von Hermann Grimm (in der eben citirten Schrift, pag. 214) veröffentlichtes Schreiben Rafael's, welches dieser am Vorabende seiner Ernennung zum obersten Architekten der Peterskirche an Giuliano Leno richtete, hier anführen, zumal dasselbe auch noch in manch anderer Hinsicht interessant ist: „Geehrtester Messer Giuliano“, schreibt Rafael, „in aller Kürze die Mittheilung, dass unser gnädigster Herr durch Messer Piero zwei Erlässe ausfertigen lassen wird, einen der Euch in Euerer Stellung als Vorsteher des Bauwesens von St. Peter bestätigt, den anderen für mich als ersten Baumeister daran; u. zw. wird er sie in Form von Cabinetsbefehlen erlassen, damit sie desto sicherer sind. Ferner wird er einen Erlass in Form eines Regierungsdecretes vom Cardinal Santa Maria in Portico zur Bestätigung der Bauführer ausfertigen lassen u. zw. für Giovan Francesco di Lorenzo aus Florenz und Lionardo Santegli, beide als Mensuratoren, für Niccolò von Bibbiena und Meister Antonio von Pontasieve als Maurermeister, Andrea von Melano als Bildhauer und Meister Giovanni, Eueren (Sohn?) als Zimmermeister. Ich habe dem Cardinal ausserdem Eueren Bekannten, Meister Giovan Maria dal Abaco empfohlen und wünschte, Ihr sprächet dem Cardinal gleichfalls davon, da er ein in seinem Handwerk brauchbarer Mann ist. Jeder von diesen Allen wird mit fünf Ducaten Kammergeld monatlich angestellt. Mit der Arbeit wird es nun tüchtig vorwärts gehen. Vom Herzen der Eurige. Den 30. Juli 1514. Euer Rafael, Maler und Architekt in Rom“.

[4]) S. Hermann Grimm, a. a. O., pag. 216.

sprechenden Entlohnung die Verpflichtung auferlegt wird, „alles über der Erde befindliche Mauerwerk, so weit es auf seinen Antheil kommt, zu zerstören“. Da nun die von Bramante erbaute Hauptkapelle unter Rafael unberührt geblieben ist und da ferner in der Richtung des rechten Querschiffes keine Baulichkeiten zu beseitigen gewesen sind, oder doch wenigstens keine solchen, die der Erwähnung werth gewesen wären, so kann im eben erwähnten Vertrage wohl nur das Fundament zu einer der halbrunden Abschlussmauern des linken Querschiffes gemeint sein, welches gerade dorthin zu liegen kommen sollte, wo eben die Kirche der heiligen Petronilla stand, und ist somit unter dem zu zerstörenden Mauerwerk, von welchem daselbst die Rede ist, ohne Zweifel ein Theil der Umfassungsmauer dieser Rundkirche zu verstehen.

In einem vom 19. December 1519 datirten Schreiben, das der Ferraresische Gesandte Paulucci aus Rom an den Herzog von Ferrara richtet[1]), wird ferner „zweier Pfeiler oder vielmehr Unterstützungsmauern“ Erwähnung gethan, mit deren Ausführung Rafael zu selbiger Zeit eben beschäftigt gewesen. „Der Papst“, heisst es in diesem Schreiben, „lasse diese Arbeiten zur Verstärkung des gewölbten Bogens an der Schweizerstrasse, der einzustürzen drohte, ausführen.“

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass mit diesen „Pfeilern oder vielmehr Unterstützungsmauern“ die kräftigen, den Kuppelpfeilern gegenüberstehenden Ansatzpfeiler zu den halbrunden Abschlussmauern eines der Querschiffe, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach des linken Querschiffes[2]) gemeint sind. Dass unter Rafael's Leitung jedenfalls einige von diesen Ansatzpfeilern zur Ausführung gelangt sind, dürfen wir wohl mit Zuverlässigkeit annehmen, indem die in den Entwurfstudien und Entwürfen der folgenden Meister eingezeichneten Ansatzpfeiler in Maass und Gliederung mit der vorhin erwähnten Aufnahme Peruzzi's auf Blatt IX vollkommen übereinstimmen.[3]) Was dagegen die halbrunden Abschlussmauern des linken Querschiffes anbelangt, so sind dieselben, nach dem mehrfach erwähnten, den Zustand des

---

[1]) S. Hermann Grimm, a. a. O., pag. 212.

[2]) Meine Bemühungen, über die Lage der „Schweizerstrasse“ Näheres zu erfahren, sind leider erfolglos geblieben; doch ist es nicht ganz unwahrscheinlich, dass die zur Linken der Kirche vorbeiführende Strasse, nach dem nahe gelegenen, 1460 errichteten Bruderschaftsgebäude der Deutschen, Schweizer und Niederländer einstmals diesen Namen getragen.

[3]) Wenn Rafael in einem, von Hermann Grimm a. a. O., pag. 220, veröffentlichten, an Giuliano Leno gerichteten Briefe vom 16. Januar 1515 u. A. sagt, „die Arbeit an den Pfeilern (pilastri) nehme ihn Tag und Nacht in Anspruch“, so dürfte er hier wohl die schadhaft gewordenen Bramante'schen Kuppelpfeiler meinen.

Baues um 1546 veranschaulichenden Frescogemälde Vasari's (s. Fig. 24) zu urtheilen, unter Rafael wohl nur bis zu einer geringen Höhe aus dem Boden gediehen.

Endlich finden wir auf der Vorderseite des Blattes IX, woselbst Peruzzi den damals noch aufrechtstehenden Vordertheil der alten Basilika aufgenommen, auch noch einen Langschiffpfeiler, und zwar den, dem rechtseitigen Kuppelpfeiler zunächststehenden, eingezeichnet; der ihm gegenüberstehende linkseitige Pfeiler ist wohl nur zufällig nicht angegeben. Ob nun der Bau dieser den Kuppelpfeilern zunächststehenden Langschiffpfeiler von Rafael oder gar schon von Bramante unternommen worden ist, vermag ich nicht zu entscheiden; doch dürften dieselben zur Zeit, als Rafael starb, wohl nur bis zu einer geringen Höhe aufgeführt gewesen sein, da sie in den Entwurfstudien und Entwürfen der folgenden Meister auf verschiedene Weise modificirt erscheinen, ja häufig sogar ganz unberücksichtigt geblieben sind.

Hiermit wäre so ziemlich Alles angeführt, was sich bezüglich des rein baulichen Vorganges während der Rafael'schen Periode mit einiger Sicherheit sagen lässt.

Ohne Zweifel hat der Bau unter der fast sechsjährigen Leitung Rafael's nur sehr geringe Fortschritte gemacht, was aber, wie ich bereits im Eingange dieses Abschnittes erwähnt habe, lediglich durch die Unzulänglichkeit der zu Gebote stehenden Geldmittel zu erklären ist; denn an gutem Willen, ja selbst ambitiösem Eifer hat es, wie dies so viele auf diese Bauperiode bezügliche Schriftstücke bezeugen, weder Leo X. noch Rafael gefehlt.

Dritte Periode

1520—1536.

Baldassare Peruzzi

(vom 1. August 1520 an, mit Unterbrechungen bis zum 6. Januar 1536).

Hatte der Bau unter Rafael's Leitung auch nur geringe Fortschritte gemacht, so sollte derselbe nach dem Tode dieses Meisters für längere Zeit sogar vollends in's Stocken gerathen.

Leo X., von dem Wunsche beseelt, die neue Kirche zu seinen Lebzeiten doch wenigstens der Hauptsache nach vollendet zu sehen, gab, um dies nur irgendwie zu ermöglichen, den Rafael'schen Bauplan auf und liess an dessen Statt einen weniger umfangreichen Entwurf anfertigen; er starb indess (1521), bevor es noch zu einer ernstlichen Wiederaufnahme der Arbeiten gekommen war. Der nichts weniger als kunstsinnige Nachfolger Leo X., Hadrian VI. (vormals Cardinal von Tortosa, 1522—1523) wandte der gewaltigen baulichen Unternehmung seiner Vorgänger nur eine geringe Aufmerksamkeit zu.

Günstiger schienen sich dagegen die Geschicke des Baues gestalten zu wollen, als nach der kurzen Zwischenherrschaft Hadrian's neuerdings ein Mediceer, der kunstliebende Clemens VII. (1523—1534) den päpstlichen Stuhl bestieg; allein die verheerenden Wirren und Kämpfe, die schweren Drangsale, von welchen Rom unter dem Pontificate dieses Papstes, namentlich in Folge der unglückseligen Theilnahme desselben an dem Kriege gegen Carl V. heimgesucht wurde, führten die gänzliche Erschöpfung der päpstlichen Kasse herbei, so dass Clemens VII. bei dem besten Willen nichts für den Bau zu thun vermochte. Erst Paul III. (1534—1549) konnte wieder an die Fortsetzung desselben denken.

Das auf die hier zu besprechende Bauperiode bezügliche Quellenmaterial, welches vorwiegend aus Entwurfstudien und Entwürfen besteht, bietet uns hinsichtlich des baugeschichtlichen Vorganges einige nicht uninteressante Aufschlüsse, zu deren Darlegung wir nun übergehen wollen.

Ganz untrügliche Anzeichen deuten darauf hin, dass sich Antonio da San Gallo unmittelbar nach dem Tode Rafael's (6. April 1520) um die oberste Leitung des Baues beworben habe. Unverkennbar geht dies zunächst aus einer von ihm verfassten, an den Papst gerichteten Denkschrift hervor, deren Wortlaut ich im Verzeichnisse der in den Uffizien befindlichen Handzeichnungen unter XXV mitgetheilt habe.

In scheinbar ganz uneigennütziger Absicht greift San Gallo darin das Vorgehen Rafael's an und bezeichnet die bisher für den Bau verausgabten Summen geradezu als nutz- und ehrlos vergeudetes Geld. Die Gründe, die er zur Motivirung dieser schweren Anschuldigung vorbringt, stellen sich aber bei näherer Prüfung als so nichtig heraus, dass bei blos einiger Kenntniss des Sachverhaltes über die eigentliche Tendenz dieser Angriffe gar kein Zweifel obwalten kann. San Gallo war es offenbar darum zu thun, zum Nachfolger Rafael's ernannt zu werden, und er liess es daher nicht blos bei der erwähnten Denkschrift bewenden, sondern fertigte überdies auch noch einige Entwürfe an, durch welche er seine Berufenheit zu erweisen hoffte. So hat er beispielsweise seinen auf Pergament gezeichneten Plan XXVIII[1]) unzweifelhaft in dieser Absicht entworfen, indem derselbe mit den in der eben erwähnten Denkschrift vorgeschlagenen Modificationen des Rafael'schen Entwurfes offenbar in vollstem Einklange steht.

An massgebender Stelle scheint man indess keineswegs gesonnen gewesen zu sein, den Wünschen San Gallo's so ohne Weiteres zu willfahren, denn man ernannte am 1. August 1520[2]) auch Baldassar Peruzzi zum Architekten der Peterskirche.

Dass Peruzzi, wie fast allgemein angenommen wird, auch sogleich mit der obersten Leitung des Baues betraut worden sei, darf mit gutem Grunde bezweifelt werden. Schon der Umstand, dass ihm ein um die Hälfte geringerer Gehalt zugewiesen wurde, als es jener war, den Antonio da San Gallo bezog, macht es sehr unwahrscheinlich, dass er gleich von Anfang an die Stelle des obersten Architekten bekleidet habe; wenigstens ist anzunehmen, dass ihm in diesem Falle doch der gleiche Gehalt wie San Gallo, nämlich der übliche, volle Jahresgehalt von 300 Dukaten zuerkannt worden wäre.

Zudem liegen aber auch noch anderweitige Anzeichen vor, die nicht minder geeignet sind, uns in der Vermuthung zu bestärken, dass Peruzzi

---

[1]) Hiebei wären auch noch der, zu einem ähnlichen Plane gehörende, im Verzeichnisse angeführte Aufriss XLIX und die Schnitte XLI und XLI a zu beachten.

[2]) S. Fea. a. a. O., pag. 17.

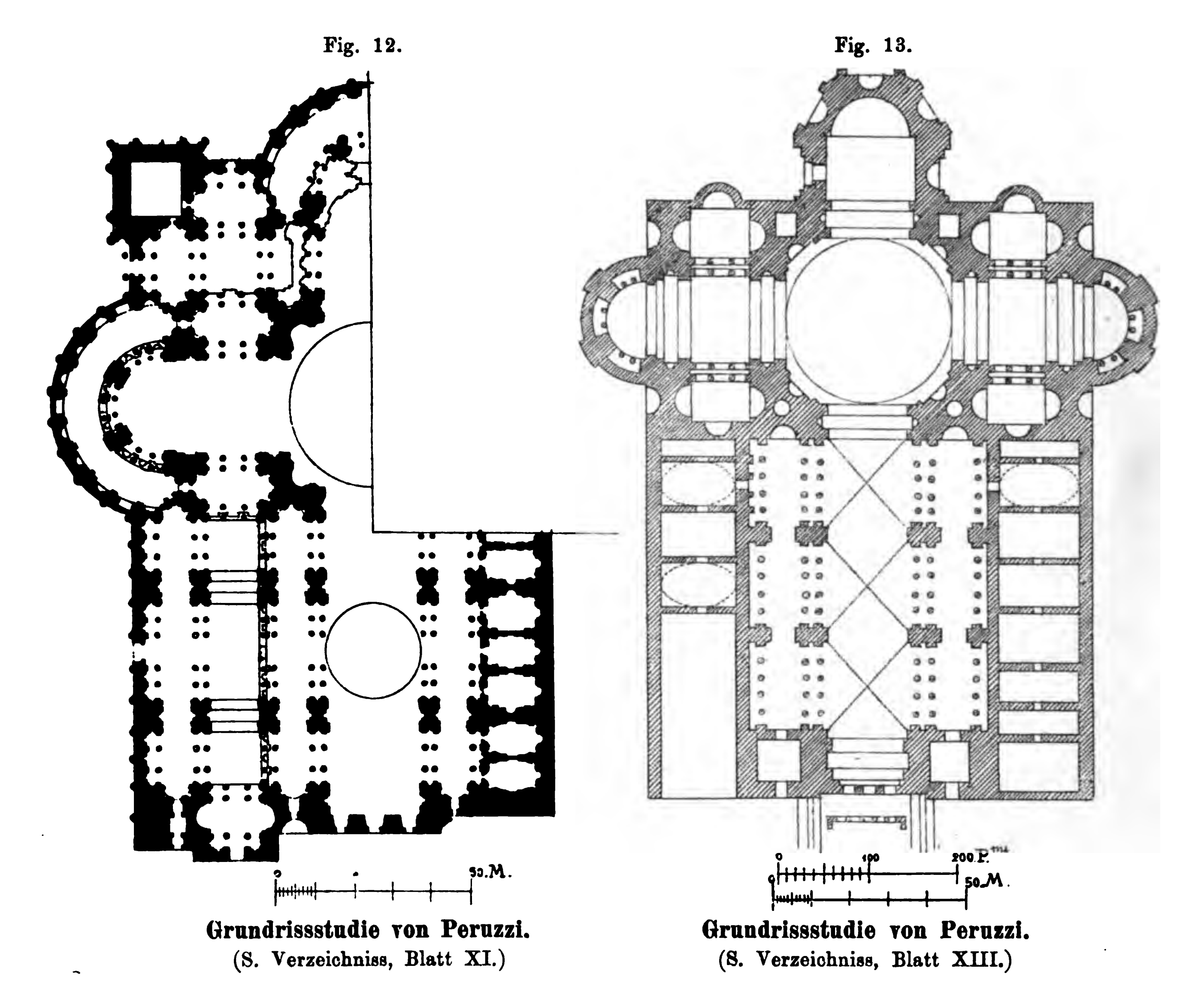
und Antonio da San Gallo anfänglich ganz gleichen Rang behauptet haben.

Bei Vasari sind hierüber allerdings keine Andeutungen zu finden. Derselbe berichtet blos,[1] „Leo X. habe gewünscht, dass der Bau noch bei seinen Lebzeiten vollendet werde, und da er der Ansicht gewesen, dass der in Ausführung begriffene Entwurf hiefür zu umfangreich sei, so habe Peruzzi einen einfacheren Entwurf ausgearbeitet“ etc. Nun dürfen wir aber mit Zuverlässigkeit annehmen, dass die Aufforderung, einen einfacheren Entwurf anzufertigen, nicht allein an Peruzzi, sondern auch an Antonio da San Gallo ergangen sei; denn einige der in den Uffizien befindliche Entwürfe Antonio's können offenbar nur in Folge dieser Weisung entstanden sein. Es sind dies: der Plan XXIX, die Planskizze XXX mit der Anmerkung: „questo saria bello e breve“ und der mit letzterer in Zusammenhang stehende Plan XXX a. Dieselben bekunden sämmtlich das nämliche Streben nach einfacherer Gestaltung der Anlage, wie es in den Entwurfstudien Peruzzi's von Blatt XII angefangen wahrzunehmen ist, und welches wohl nur durch die oben erwähnte Aufforderung Leo X. veranlasst worden sein dürfte. In dieser Annahme werden wir vornehmlich durch den Umstand bestärkt, dass San Gallo in seinen vorhergehenden, aus seiner eigenen Initiative entstandenen, mit der erwähnten Denkschrift im Zusammenhange stehenden Entwürfen nichts weniger als eine reductive Tendenz verfolgte, dann aber plötzlich den entgegengesetzten Weg eingeschlagen und mit aller Hast eine möglichst einfache Gestaltung der Anlage zu erzielen gesucht hat, was doch wohl nur durch eine äussere Veranlassung und somit aller Wahrscheinlichkeit nach durch die vorhin erwähnte Aufforderung zu erklären sein dürfte. Denn, dass die in Rede stehenden Pläne San Gallo's auch keinesfalls als Vorstudien zu seinem nichts weniger als einfach gestalteten endgiltigen Entwurfe angesehen werden können, sondern jedenfalls zu einer viel früheren Zeit entstanden sind, kann füglich mit Zuverlässigkeit angenommen werden. Nach all dem zu schliessen, scheint sich also gleichzeitig mit Peruzzi auch Antonio da San Gallo um den Bau beworben zu haben, und somit dürfte denn in der That zwischen diesen beiden Architekten anfänglich keinerlei Rangunterschied obwaltet haben. Die Ernennung Peruzzi's zum obersten Architekten der Peterskirche mag demnach wohl nur erst nach der ausgesprochenen Billigung seines Entwurfes erfolgt sein.

---

[1]) Vol. VIII, pag. 227, v. di Baldassare Peruzzi.

Fig. 12. Fig. 13.



Grundrissstudie von Peruzzi.
(S. Verzeichniss, Blatt XI.)

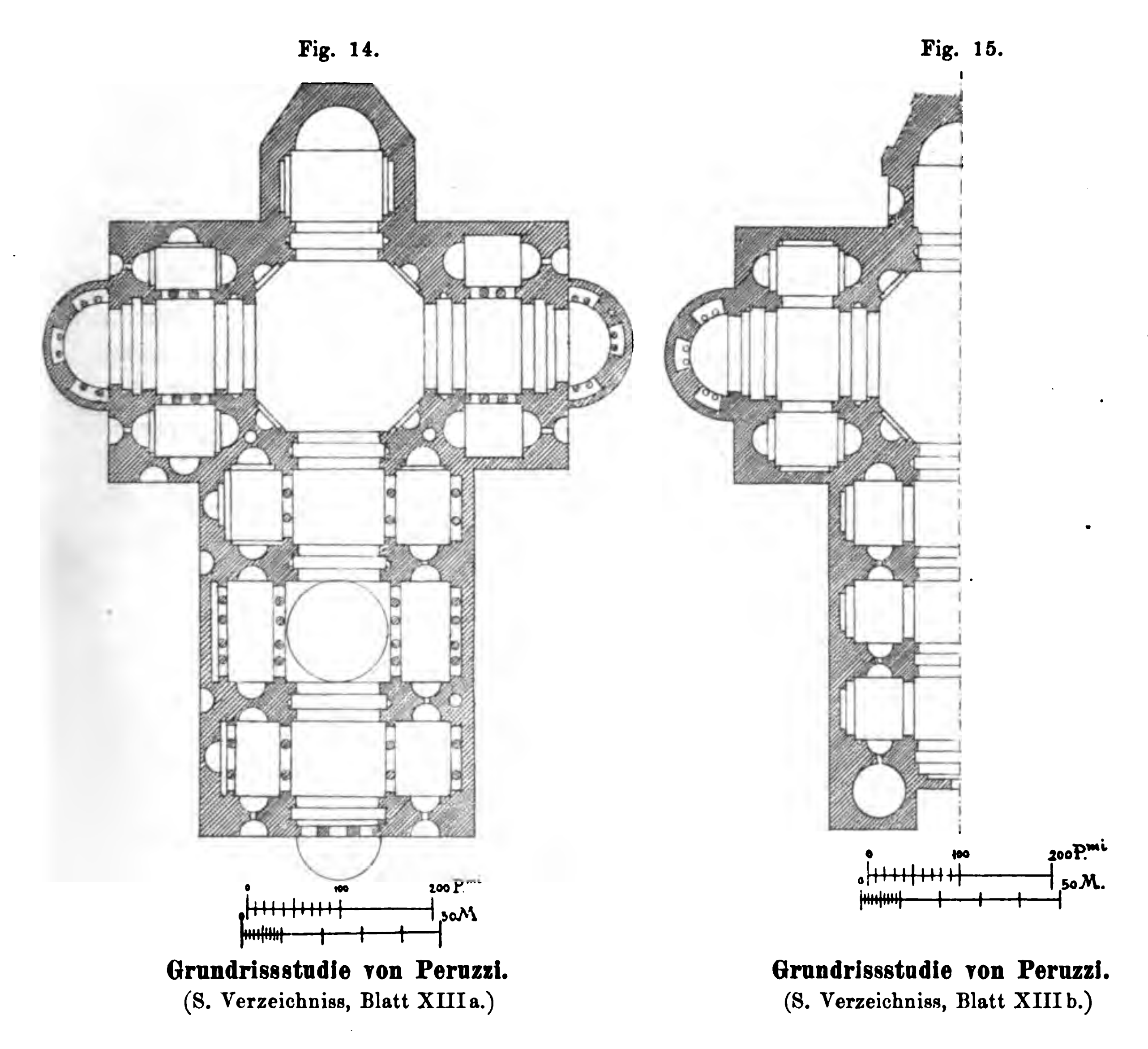
Grundrissstudie von Peruzzi.
(S. Verzeichniss, Blatt XIII.)

Wenn nun aber diese (etwa gegen Ende des Jahres 1520 erfolgte) Rangerhöhung Peruzzi's, wie aus den Büchern der Bauverwaltung hervorgeht,[1]) nicht auch sofort von einer entsprechenden Gehaltserhöhung begleitet war, so dürfte dies etwa dadurch zu erklären sein, dass mit Rücksicht auf den durch den herrschenden Geldmangel bedingten augenblicklichen Stillstand der Arbeiten bis zur Wiederaufnahme derselben vorläufig Alles beim Alten belassen worden sein mag.

Die stürmischen Zeiten, die mit Clemens VII. über Rom hereinbrachen (Empörung der Colonna 1523, Belagerung und Plünderung Roms durch das

[1]) Fea a. a. O., pag. 17.

Fig. 14. Fig. 15.



Grundrissstudie von Peruzzi.
(S. Verzeichniss, Blatt XIII a.)

Grundrissstudie von Peruzzi.
(S. Verzeichniss, Blatt XIII b.)

spanisch-deutsche Heer 1527) machten die Hoffnung auf eine baldige Wiederaufnahme des Baues völlig schwinden, so dass es Peruzzi vorzog, nach seiner Heimatstadt Siena zurückzukehren und dieser seine Dienste anzubieten.

Mit dem 6. Mai 1527 verschwindet Peruzzi's Name für lange Zeit aus den Bauverwaltungsbüchern der Peterskirche und erst im März 1535 begegnet man demselben wieder[1]). Die Verhältnisse hatten sich während dieser Zeit

[1]) Während der fast achtjährigen Abwesenheit Peruzzi's vertrat Antonio da San Gallo, wie dieser selbst berichtet, seine Stelle am Baue. („. . . . e sempre tenuto loco del principale architetto e coadjutore mio Baldassare da Volterra", s. Antonio da San Gallo [Picconi], Vorwort zu einer von ihm vorbereiteten Ausgabe des Vitruv auf der National-Bibliothek zu Florenz.)

günstiger gestaltet und Clemens VII. Nachfolger, Paul III. konnte endlich an die Wiederaufnahme des Baues denken. Er berief Peruzzi nach Rom zurück und übertrug ihm die oberste Leitung des Baues; diesmal mit dem vollen Jahresgehalte von 300 Dukaten. Leider war Peruzzi nur mehr eine kurze Wirksamkeit beschieden; er starb bereits am 6. Januar 1536.

Wenden wir nun unsere Aufmerksamkeit den zahlreich vorhandenen Entwurfstudien Peruzzi's zu.

Wenn wir den Gedankengang dieses Meisters, der sich an Hand dieser Studienblätter ziemlich genau verfolgen lässt, in seinen hauptsächlichsten Zügen betrachten, so bemerken wir, wie schon gelegentlich in einem der vorhergehenden Abschnitte erwähnt wurde, dass sich Peruzzi keineswegs gleich von Anfang an für den Centralbau entschieden, sondern dass er vorerst lange Zeit hindurch und zwar mit augenscheinlicher Zähigkeit an der Langkirche festgehalten habe. So hatte er sich anfänglich, wie aus Blatt X und Blatt XI (s. Fig. 12) zu ersehen ist, an den Rafael'schen Plan angelehnt; von Leo X. aufgefordert, einen einfacheren Entwurf auszuarbeiten, wandte er sich indess von demselben alsbald wieder ab, um sich einer einfacheren, der Bramante'schen vielleicht nicht unähnlichen Anlage zuzuwenden. Hieher gehören die Planskizzen von Blatt XIII angefangen bis incl. XIII c (s. Fig. 13 bis incl. Fig. 16), die uns eine zusammenhängende Reihe von Reductionen einer Langkirche veranschaulichen, bei welchen, was sehr zu beachten ist, die Bramante'schen Baufragmente stets in ihrer Gesammtheit verwerthet erscheinen.

Letzterer Umstand lässt sehr vermuthen, dass Peruzzi zu dieser Zeit die Gründe, welche Rafael veranlassten, von der Bramante'schen Anordnung abzuweichen, noch nicht gekannt haben mochte, sonst würde er diese Anordnung wohl kaum so ohne Weiters wieder aufgenommen, die ihr anhaftenden Mängel so gänzlich ignorirt haben. Mit der Planskizze XIII c (s. Fig. 16) war nun Peruzzi bereits so ziemlich bei der einfachsten Gestaltung der Langkirche angelangt; eine weitere beträchtliche Vereinfachung der Anlage war da nur mehr durch eine entschiedene Verkürzung des als Langhaus gestalteten Vordertheiles derselben zu bewerkstelligen.

Dies führte nun Peruzzi auf den Gedanken, die Anlage central zu gestalten.

Abgesehen davon, dass die centrale Anlage an sich schon eine einfachere Gestaltung des Baues ermöglichte, war dieselbe in Anbetracht dessen, dass die erwähnten Reductionen der Langkirche, wie aus Blatt XIII c (s. Fig. 16) zu ersehen ist, zu keinem in formaler Beziehung sonderlich befriedigenden Resultate geführt hatten, in vorliegendem Falle auch schon aus künstlerischen

Rücksichten dem Langbaue vorzuziehen. Mag nun auch Peruzzi in seinen folgenden Entwurfstudien hie und da für einen Augenblick wieder auf die Langkirche zurückgekommen sein, so gab er von nun an doch immerhin der centralen Anlage entschieden den Vorzug und ist er denn auch schliesslich, wie aus seinem endgiltigen Entwurfe zu ersehen, bei dieser Conception verblieben.

Die Planskizze XIV (s. Fig. 17), die gewissermassen das Schlussglied der mit Blatt XIII (s. Fig. 13) beginnenden Reihe von Reductionsversuchen bildet, veranschaulicht uns nun Peruzzi's ersten Versuch, die Anlage central zu gestalten. Zwar behält Peruzzi auch hier noch immer sämmtliche Fragmente des Bramante'schen Baues bei; allein man merkt es deutlich, dass es ihm Schwierigkeiten gemacht hat, dieselben bei einer centralen Anlage zu verwerthen. Der Umstand, dass er dies, wie aus dieser Skizze zu ersehen ist, nur erst nach beträchtlicher Umgestaltung der Kuppelpfeiler zu bewerkstelligen vermochte, ist wohl sehr geeignet, uns vermuthen zu lassen, dass diese Fragmente ursprünglich mit einer Langkirche in Verbindung gebracht zu werden bestimmt waren, und dass die vorliegende Skizze Peruzzi's überhaupt der erste Versuch ist, dieselben für eine centrale Anlage zu verwerthen.

Der weitere Gedankengang Peruzzi's lässt sich zwar nur mehr in seinen allgemeinen Zügen, aber doch mit ziemlicher Verlässlichkeit verfolgen. Schon bei der nächstfolgenden, auf der Rückseite des eben erwähnten Blattes XIV befindlichen Grundrissskizze (s. Fig. 18) gibt Peruzzi die Bramante'sche Hauptkapelle auf und macht einen, wenn auch nur partiellen Versuch, den halbrunden, mit einem Chorumgang versehenen Abschluss einzuführen, wobei zu bemerken ist, dass er diesen auf eine von der Rafael'schen Anordnung abweichende Weise durchzubilden gesucht hat.

Consequenter erscheint diese Abschlussform in der, jedenfalls auch von Peruzzi herrührenden, und allem Anschein nach unmittelbar nach der eben erwähnten, auf der Rückseite des Blattes XIV befindlichen Skizze entstandenen Planstudie auf Blatt XV (s. Fig. 19) durchgeführt.[1]) Bei dem linken Querschiffe ist hier die Trennung des Chorumganges vom Innern der Kirche, gerade so wie in der zuletzt genannten Grundrissskizze (s. Fig. 18), blos durch im Halbkreis gestellte Säulen bewerkstelligt; allein schon bei der Chorpartie ist eine kräftigere Gestaltung des inneren Abschlusses wahrzunehmen.

---

[1]) Es ist dies die von dem Architekten H. v. Geymüller Bramante zugeschriebene und für die Erforschung der Baugeschichte von St. Peter als überaus wichtig dargestellte Rothstiftskizze. (S. H. v. Geymüller: „Notizen über die Entwürfe zu St. Peter in Rom", Carlsruhe 1868.) Die Gründe, die mich dazu bestimmen, hierüber anderer Meinung zu sein, sollen am Schlusse dieses Abschnittes in ausführlicher Weise dargelegt werden.

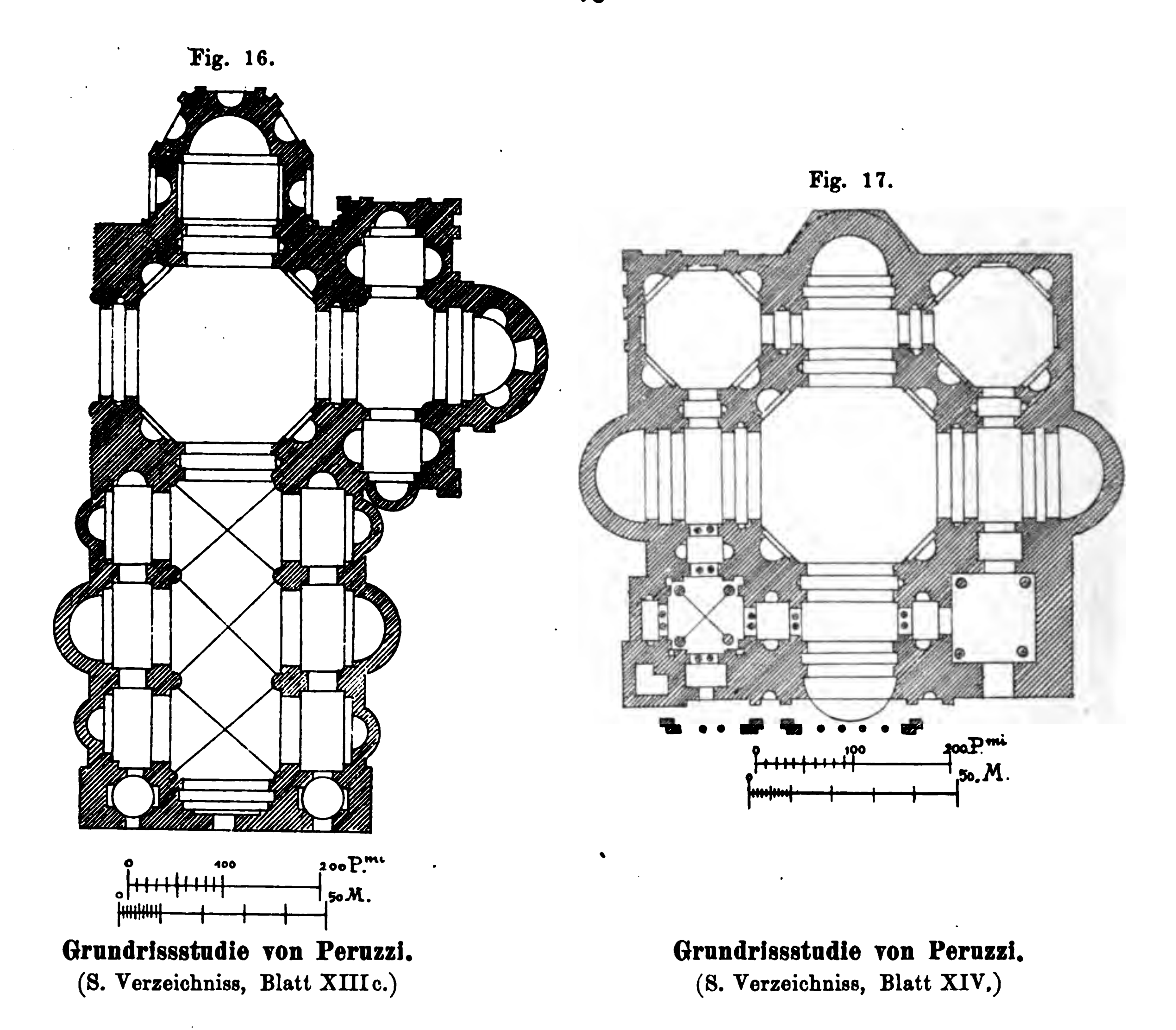


Fig. 16.

Grundrissstudie von Peruzzi.
(S. Verzeichniss, Blatt XIII c.)

Fig. 17.

Grundrissstudie von Peruzzi.
(S. Verzeichniss, Blatt XIV.)

Nur nach und nach scheint Peruzzi die eminent constructive Bedeutung der von Rafael eingeführten Abschlussform erkannt zu haben; alsdann aber gab er die Absicht, jene Abschlüsse auf eigene Weise durchzubilden, auf, und schloss sich rückhaltslos der diesbezüglichen, eben so zweckmässigen als schönen Rafael'schen Anordnung an.

Waren aber nun einmal diese Abschlüsse acceptirt, so lag der Gedanke, den Rafael'schen Plan auf einen Centralbau zu reduciren, sehr nahe und so ist denn schliesslich jener Entwurf zu Stande gekommen, den uns Serlio in seinem III. Buche (pag. 35) übermittelt hat[1]) (s. Fig. 20). Wir haben hier

[1]) Bei diesem Anlasse sei erwähnt, dass Peruzzi die zu Sakristeien bestimmten Eckräume risalitartig hervortreten liess, sowohl um die apsidartig hervortretenden Abschlussmauern der Kreuzarme zu flankiren, als auch um überhaupt eine rhytmische Massenbewegung herzustellen.

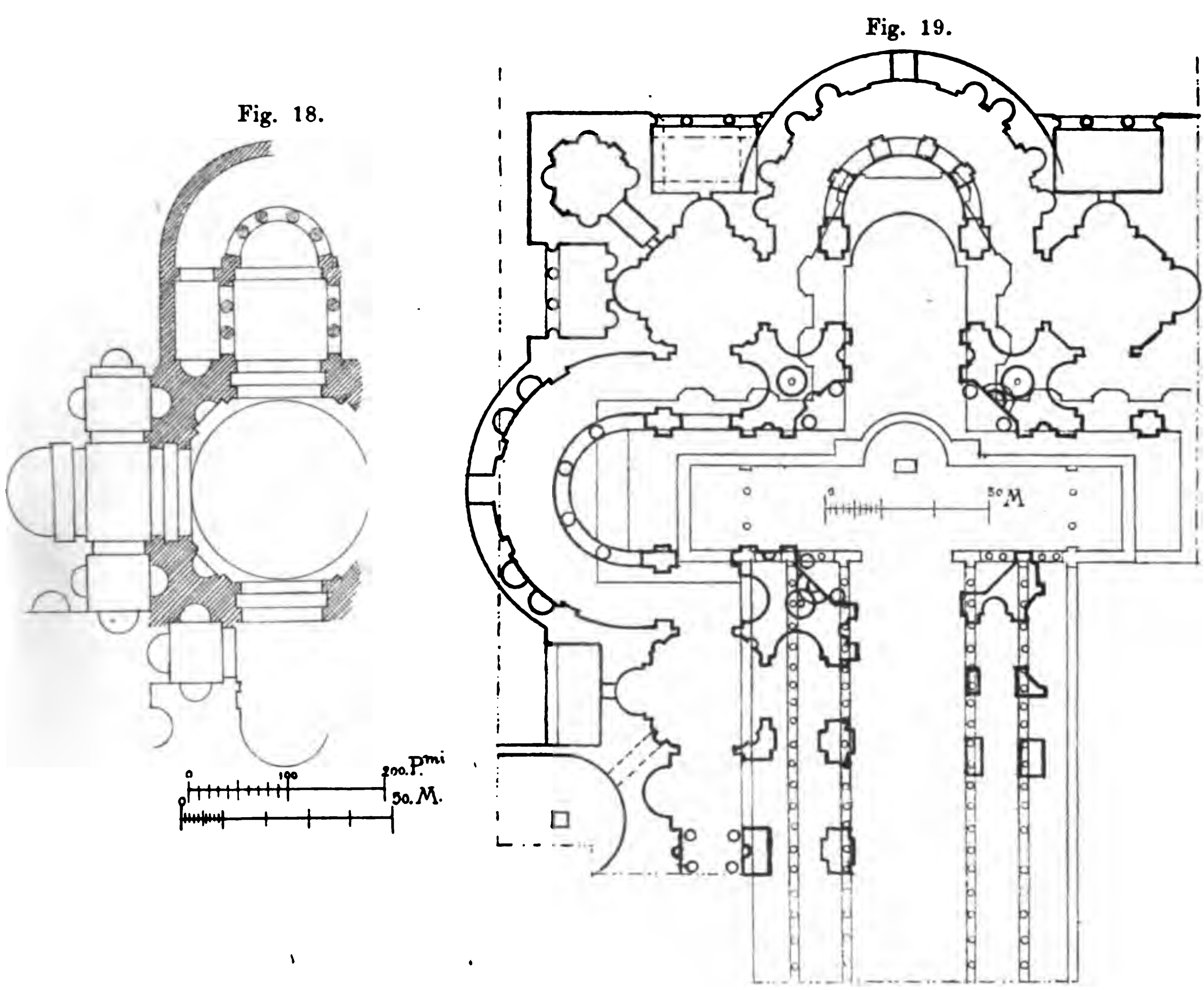


Fig. 18.

Flüchtige Grundrissskizze von Peruzzi.
(S. Verzeichniss, Blatt XIV, Rückseite.)

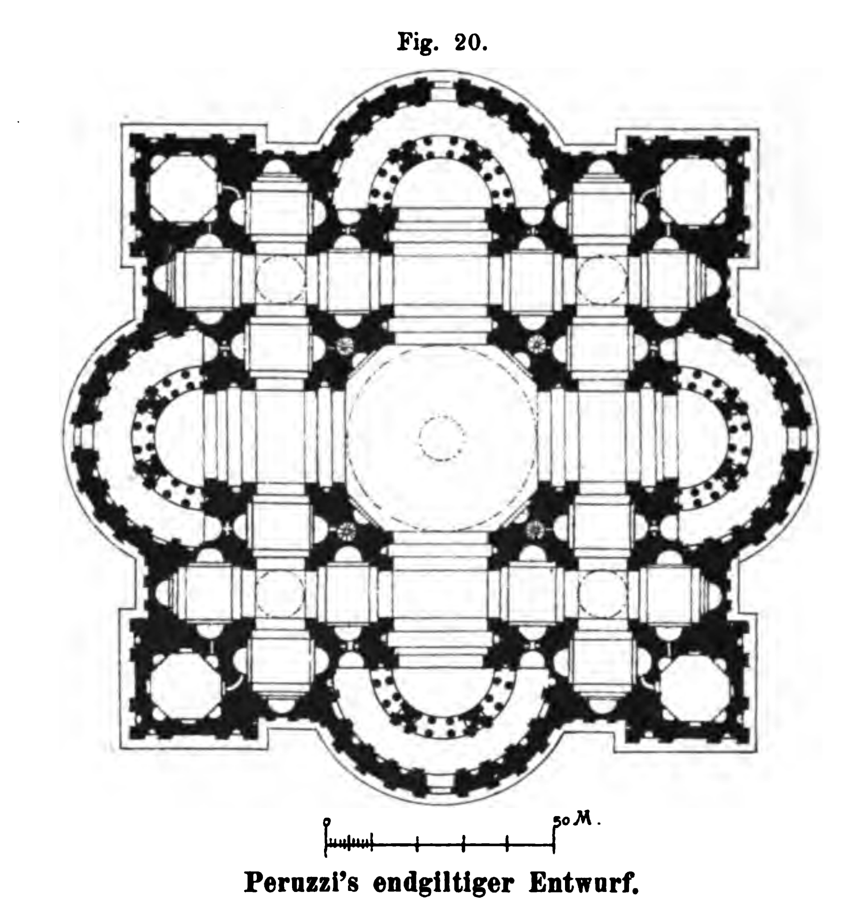
Fig. 19.

In Rothstift ausgeführte Grundrissskizze; vermuthlich von Peruzzi.
(S. Verzeichniss, Blatt XV.)

also den Entstehungsprocess des Peruzzi'schen Entwurfes klar und deutlich vor uns und sehen, dass letzterer wohl kaum, wie vielfach angenommen wird, die blosse Wiederaufnahme eines bereits dagewesenen Entwurfes sein dürfte, sondern dass derselbe vielmehr als ein von Peruzzi selbstständig erzieltes Resultat erscheint, zu dem derselbe nur erst nach einem langen, durch verschiedene Umstände bedingten Gedankenprocesse gelangt ist.

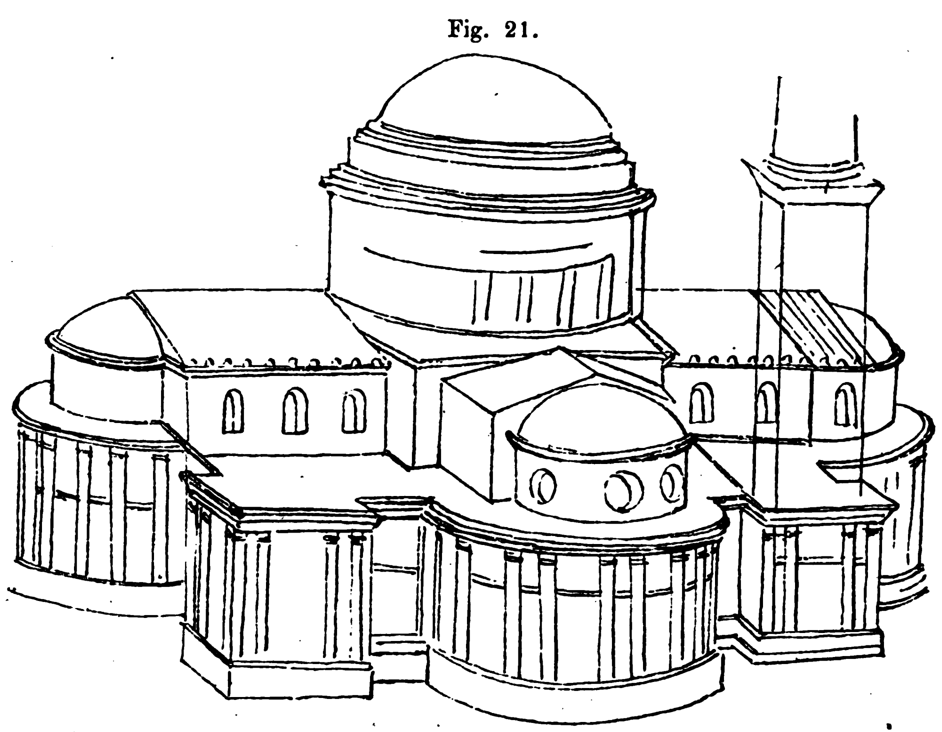
Die Annahme, dass Peruzzi's Plan nichts weiter als der wenig modificirte Bramante'sche Plan sei, würde, selbst wenn es erwiesen wäre, dass letzterem eine centrale Anlage zu Grunde gelegen habe, schon in Anbetracht dessen nicht zutreffend sein, dass sich ja Peruzzi bei der Gestaltung der einzelnen

Fig. 20.



Peruzzi's endgiltiger Entwurf.

Fig. 21.



Eine auf den endgiltigen Entwurf bezügliche Aufrissskizze von Peruzzi.
(S. Verzeichniss, Blatt XXI.)

Bestandtheile seines Planes an den Rafael'schen Entwurf gehalten hat, und derselbe daher doch noch immer in der Durchbildung von dem Bramante'schen Plane sehr verschieden sein würde.

Zum Mindesten dürfen wir also mit Zuverlässigkeit annehmen, dass die centrale Anlage in der Form, wie sie uns in Peruzzi's endgiltigem Entwurfe entgegentritt, auch Peruzzi's eigenste Hervorbringung ist, und sollten die auf diesen Entwurf bezüglichen, schon bei einer früheren Gelegenheit (s. S. 45 u. ff.) erörterten Aeusserungen Vasari's und Serlio's, die doch unverkennbar den Entwurf Peruzzi's als etwas ganz Neues und Originelles darstellen, nicht etwa, wie ich sehr vermuthe, noch weit mehr bedeuten d. h. sich auf die Conception selbst beziehen, so sind sie doch zum Mindesten sehr geeignet, das eben Gesagte vollkommen zu bestätigen.

Ueber Peruzzi's faktischen Antheil an dem Baue lässt sich nichts Bestimmtes angeben; jedenfalls ist derselbe in Anbetracht der Eingangs geschilderten Zeitverhältnisse und Umstände nur von sehr unbedeutender Art gewesen.

Bei diesem Anlasse sei übrigens erwähnt, dass Vasari's Angabe, Peruzzi habe das linke Querschiff (die sog. Capella del re di Francia) erbaut (s. v. di Bramante. Vol. VII, pag. 137), jedenfalls unrichtig ist, indem doch aus dem mehrfach erwähnten Frescogemälde in der Cancellaria zu Rom (s. Fig. 24) zu ersehen ist, dass dieser Bautheil selbst um 1546 noch nicht sonderlich weit gediehen war. Dagegen mag es mit einer anderen Angabe Vasari's, derzufolge Peruzzi den von Bramante begonnenen, an die Chorapsis der alten Kirche sich anschliessenden provisorischen Einbau[1]) vollendet haben soll (s. vita di Bramante. Vol. VII, pag. 137 und v. di Bald. Peruzzi, Vol. VIII, pag. 228), wohl jedenfalls seine Richtigkeit haben.

Hiermit wollen wir nun unsere auf diese Periode bezüglichen Betrachtungen abschliessen.

---

[1]) Vasari bezeichnet diesen provisorischen Einbau mit „capella maggiore“ zum Unterschied von der „capella principale“, worunter die von Bramante erbaute, den Fundamenten Rossellino's entsprechende Chorkapelle zu verstehen ist.

Zusatz (s. die Anmerkung auf Seite 77).

So sehr es in meiner Absicht lag, mich in der vorliegenden Schrift von jedweder Polemik fern zu halten, so sehe ich mich im Interesse der Erforschung des wahren Sachverhaltes nachgerade doch bemüssigt, einer Ansicht des Architekten H. v. Geymüller entgegenzutreten, die meiner Ueberzeugung nach der Klärung der Dinge kaum förderlich sein dürfte.

Es betrifft dies die Urheberschaft und Bedeutung der Planstudie XV (s. Fig. 19) und hierauf sollen sich nun die folgenden Erörterungen beziehen.

Herr v. Geymüller schreibt diese mit einem Rothstift auf carrirtem Papier entworfene Skizze Bramante zu, und legt dieser offenbar noch ganz unreifen Studie, indem er in derselben gewissermassen den Schlüssel zur Erforschung des baugeschichtlichen Vorganges aufgefunden zu haben glaubt, eine Bedeutung bei, die ihr, selbst wenn sie auch in der That von Bramante herrühren sollte, schon als einer noch mannigfachen Aenderungen ausgesetzten, blossen Versuchsarbeit keinesfalls beigemessen werden darf.

Ist es aber an und für sich schon eine gewagte Sache, eine blosse Brouillonskizze zum Ausgangspunkt für die Erörterung des baugeschichtlichen Vorganges machen zu wollen, so ist dies noch in um so höheren Grade der Fall, als es überhaupt noch sehr fraglich ist, ob diese Skizze auch wirklich von Bramante herrührt. Die Argumente, mit welchen Herr v. Geymüller Bramante's Urheberschaft nachzuweisen sucht, werden Demjenigen, der mit dem baugeschichtlichen Verlaufe und den Entwurfstudien etwas genauer vertraut ist, jedenfalls als durchaus unzulänglich erscheinen müssen. Weder der Umstand, dass sich in dieser Planstudie der Grundriss der alten Basilika eingezeichnet findet (s. H. v. Geymüller, Notizen über die Entwürfe zu St. Peter, pag. 9), noch auch die octogonale Gestaltung der Nebenkuppelräume, die diese Skizze aufweist (s. H. v. Geymüller's Erwiderung auf Rud. Redtenbacher's Beiträge zur Baugesch. v. St. Peter. Ztschft. f. bild. Kunst. Bd. X, pag. 250), kann für ein zuverlässiges Anzeichen angesehen werden, dass letztere von Bramante herrühre.

Was zunächst den in dieser Planstudie vorkommenden Grundriss von Alt-St. Peter anbelangt, so glaubt H. v. Geymüller aus dem Umstande, dass Bramante die rückwärtige Hälfte der alten Kirche niedergerissen und die vier Kuppelpfeiler erbaut, folgern zu dürfen, dass keiner der späteren Architekten diesen Grundriss bei seinen Entwurfstudien aufgezeichnet haben würde und dass die in Rede stehende Planstudie daher nur von Bramante herrühren könne. Nun ist aber zu berücksichtigen, dass dieser Grundriss nicht blos, wie Herr v. Geymüller voraussetzt, der Orientirung halber, sondern auch, was, nebenbei gesagt, noch weit wahrscheinlicher ist, des Grössenvergleichs wegen eingezeichnet worden sein könnte; ja es scheint im vorliegenden Falle gerade Letzteres der massgebende Zweck gewesen zu sein, da ja doch auf die beiden seitlichen Rundbauten, namentlich auf die mit dem linken Querschiffe des neuen Baues collidirende Kirche der heil. Petronilla keine Rücksicht genommen worden ist. Erwägt man nun, dass sich fast ein jeder der folgenden Architekten auf's Neue mit Entwurfstudien befasst hat, und berücksichtigt man ferner, dass die meisten von ihnen die Anlage und die räumlichen Grössenverhältnisse des alten Baues sogar aus eigener Anschauung gekannt haben, — hat ja doch Bramante eigentlich nur den Querbau der alten Kirche (mit Ausnahme der Chorapsis) demolirt, während alles Uebrige noch lange nach seinem Tode aufrecht verblieben ist — so wird man zugeben müssen, dass es nicht blos

im Bereiche der Möglichkeit, sondern sogar in dem der Wahrscheinlichkeit liegt, dass auch einer der Nachfolger Bramante's den Plan der alten Basilika zu dem eben erwähnten Zwecke einer seiner Entwurfstudien zu Grunde gelegt haben könnte.

Da werden wir aber vor Allem an Peruzzi denken dürfen, bei welchem verschiedene Umstände zu der Vermuthung berechtigen, dass er die Grössenverhältnisse der alten Kirche bei seinen Entwurfstudien in Betracht gezogen habe.

Mag auch der Umstand, dass Peruzzi, wie ich bereits in einem der vorhergehenden Abschnitte erwähnt habe, die Reste der alten Basilika aufgezeichnet und vermessen hat (Blatt IX) an sich nicht viel zu bedeuten haben, so erfahren wir daraus doch wenigstens, dass er sich mit den Grössenverhältnissen derselben vertraut zu machen gesucht hat. Erwägt man nun, dass Peruzzi die Aufgabe gehabt, einen möglichst einfachen und wenig umfangreichen Entwurf auszuarbeiten, so wird man zugeben müssen, dass die Kenntniss der Grössenverhältnisse der alten Kirche für ihn nicht ohne Belang war. Unter solchen Umständen aber ist die Möglichkeit, dass Peruzzi den Grundriss derselben einer bequemeren Vergleichung wegen bei der einen oder bei der anderen Entwurfstudie eingezeichnet haben könnte, gewiss sehr naheliegend.

Dasselbe gilt, nebenbei gesagt, auch von dem Grundrisse des von Bernardo Rossellino projektirten Baues, welchen wir ebenfalls in jener Rothstiftskizze zum Theil aufgezeichnet finden; denn wenn wir erwägen, dass in letzterer von der Anlage dieses Baues weit mehr angegeben erscheint, als davon an ausgeführten Fundamenten vorhanden war, so werden wir mit Zuverlässigkeit annehmen dürfen, dass auch dieser Grundriss in der genannten Planskizze blos des Grössenvergleiches wegen berücksichtigt worden ist.

So wenig aber, als das Vorkommen des Grundrisses der alten Kirche, wie wir eben gesehen haben, geeignet ist, Bramante's Urheberschaft für die in Rede stehende Planstudie unzweifelhaft zu machen, so wenig ist es auch die octogonale Gestaltung der Nebenkuppelräume, die diese Skizze aufweist. Dieselbe würde im vorliegenden Falle nur eine mässige Abstumpfung der äusseren Ecken der Kuppelpfeiler erforderlich machen und ich verweise blos auf Peruzzi's Planstudie XIV (s. Fig. 17), aus welcher deutlich zu ersehen ist, dass dieser Meister durchaus keinen Anstand genommen, die Kuppelpfeiler, einer vorgefassten Idee zu Liebe, in diesem Sinne, und zwar auf noch weit entschiedenere Weise, als dies in der Planstudie XV (s. Fig. 19) geschehen ist, zu modificiren.

Endlich kann ich auch der Ansicht des Herrn v. Geymüller, es sei die Gestaltung der Kuppelpfeiler zur Zeit, als diese Planstudie entstanden ist, noch nicht festgestellt gewesen (s. Zeitschrift f. bild. Künste. Bd. X. pag. 250), keineswegs beistimmen. Allerdings ist der auf der rechten Hälfte dieser Planstudie angedeutete Kuppelpfeiler von den drei übrigen Kuppelpfeilern sehr verschieden und nimmt sich, im Vergleich zu diesen, auch wirklich wie ein ganz primitiver Gestaltungsversuch aus. Nichtsdestoweniger bin ich aber entschieden der Meinung, dass man sich durch diesen flüchtig angedeuteten Pfeiler nicht irre führen lassen dürfe. Denn berücksichtigt man, dass die drei übrigen Kuppelpfeiler, abgesehen von einigen Modificationen, die ja eben so gut von einem der späteren Meister herrühren können, mit den wirklich ausgeführten Pfeilern bereits vollkommen übereinstimmen, so ist es doch sehr fraglich, ob man jenen flüchtig skizzirten Pfeiler auch wirklich als einen der endgiltigen Gestaltung unmittelbar vorausgehenden Gestaltungsversuch ansehen darf. Zunächst deutet schon der Umstand, dass weder die Gestalt noch auch die Dimensionen dieses Pfeilers der Bestimmung desselben auch nur im Entferntesten entsprechen, — worauf doch der Entwerfer vor Allem hätte Gewicht legen müssen — darauf hin, dass es mit demselben keineswegs ernst gemeint war, und dürfte ich wohl kaum irren, wenn ich behaupte, dass wir es

hier nur mit einer flüchtigen, ohne alle Rücksicht auf das als Massstab dienende Quadratnetz entworfenen Vorskizze zu thun haben. Wäre es ja doch schon an und für sich gar nicht wahrscheinlich, dass unmittelbar nach einem so flüchtigen und durchaus mangelhaften Versuche auch sogleich die endgiltige Gestaltung der Kuppelpfeiler, und zwar bis in's Detail hinein, festgestellt worden sei. Der Unterschied, welcher zwischen dem in Rede stehenden Pfeiler und den drei übrigen Kuppelpfeilern obwaltet, ist ein so bedeutender und würde sich ersterer mit Rücksicht auf die sowohl in statischer, als auch in künstlerischer Beziehung wohldurchdachte Gestaltung der letzteren, als ein so stümperhafter Versuch ausnehmen, dass wohl kaum daran zu denken ist, dass uns jener Pfeiler einen der endgiltigen Gestaltung unmittelbar vorausgehenden Gestaltungsversuch veranschaulicht, oder mit anderen Worten, dass die endgiltige Gestaltung der Kuppelpfeiler erst in dieser Skizze festgestellt worden sei.

Uebrigens stehen ja schon die im Plan I (s. Fig. 4) angegebenen Kuppelpfeiler, sowohl was die Gestaltung als auch was die Dimensionen anbelangt, den in unserer Rothstiftskizze vorkommenden ausgebildeten Pfeilern weit näher, als jener flüchtig angedeutete Pfeiler und würden wir in denselben daher auch jedenfalls weit eher, als in letzterem eine der endgiltigen Gestaltung unmittelbar vorausgehende Gestaltungsphase der Kuppelpfeiler zu erkennen haben.

Wenn man also nur das Hauptsächliche und Wesentliche im Auge behält und nicht vergisst, dass man es ja im vorliegenden Falle doch nur mit einer Skizze zu thun hat, die als solche keineswegs durch die Lupe betrachtet sein will, so wird man sich wohl kaum der Ansicht verschliessen können, dass die endgiltige Gestaltung der Kuppelpfeiler jedenfalls schon vor der Entstehung dieser Planskizze festgestellt gewesen sein müsse.

Was schliesslich die halbrunden, mit einem Chorumgang versehenen Abschlüsse anbelangt, die diese Planskizze aufweist, so ist aus dem Umstande, dass hier bezüglich der Durchbildung derselben ein ganz exceptionelles Vorgehen sowohl, als auch ein unentschiedenes Schwanken zwischen zwei Modalitäten wahrzunehmen ist, noch keineswegs zu folgern, dass wir es hier mit einem ersten Versuch der Einführung dieser Abschlussform zu thun haben, und würden wir, selbst wenn dies auch wirklich der Fall wäre, noch immer nicht, wie Herr v. Geymüller glaubt, (s. Ztschft. f. bild. Kunst. Bd. X, p. 250) unbedingt an Bramante denken müssen.

Ich verweise da abermals auf eine Grundrissskizze Peruzzi's und zwar auf jene, die sich auf der Rückseite des Blattes XIV befindet (s. Fig. 18). Aus derselben ist zu ersehen, dass Peruzzi bei der Gestaltung des hier vorkommenden halbrunden Doppelabschlusses weder auf die bezüglichen Anordnungen Rafael's, noch auf die bereits ausgeführten Ansatzpfeiler Rücksicht nahm, sondern auf ganz selbständige Weise vorging. Was aber überdies noch ganz besonders beachtet zu werden verdient, ist der Umstand, dass wir diese exceptionelle Gestaltung der in Rede stehenden Abschlussform gerade in unserer Rothstiftskizze wieder finden. In beiden Fällen ist die Trennung des Chorumganges vom Innern der Kirche blos durch Säulen bewerkstelligt und wenn wir berücksichtigen, dass diese Anordnung in den Studienblättern Peruzzi's ziemlich häufig anzutreffen ist (ich verweise namentlich auf Peruzzi's Skizzenbuch auf der Stadtbibliothek zu Siena), dass also Peruzzi allem Anscheine nach für dieselbe eine gewisse Vorliebe gehabt, so dürfte diese Uebereinstimmung wohl kaum als bedeutungslos anzusehen sein. Ja man wird zugeben müssen, dass dieser Umstand im Verein mit den übrigen zu Gunsten Peruzzi's sprechenden Indicien sogar sehr geeignet ist, Peruzzi als den allerwahrscheinlichsten Autor dieser Planstudie erscheinen zu lassen.

Wenn übrigens in der letzteren bezüglich der Gestaltung der Anlage noch immer ein Schwanken zwischen der Langkirche und dem Centralbau wahrzunehmen ist, während sich

Peruzzi doch schon mit der Planskizze XIV (s. Fig. 17) dem Centralbau zugewandt hatte, so kann dies die Urheberschaft Peruzzi's, wie ich nebenbei bemerken muss, noch keineswegs zweifelhaft machen. Es wäre ja gewiss nicht undenkbar, dass Peruzzi, der, wie ich an einer anderen Stelle erwähnt habe, mit einer gewissen Vorliebe an der Langkirche festgehalten hat, bei einer seiner folgenden Entwurfstudien für einen Augenblick auf diese Conception wieder zurückgekommen sein könnte; nichtsdestoweniger dürfte aber in Anbetracht der geräumigen Gestaltung der Nebenkuppelräume im vorliegenden Falle dennoch der Centralbau als die bevorzugte Conception anzusehen sein, und würde also diese Planstudie mit der von Blatt XIV an verfolgten Richtung noch keineswegs im Widerspruch stehen. Ja wenn wir von diesem ersten, auf den Centralbau bezüglichen Versuch Peruzzi's ausgehend, uns den Gestaltungsprocess vergegenwärtigen, den dessen endgiltiger Entwurf, nach der auf der Rückseite des Blattes XIV befindlichen Skizze (s. Fig. 18) zu urtheilen, hat durchmachen müssen, so werden wir sogar mit Zuverlässigkeit annehmen dürfen, dass uns die in Rede stehende Planstudie ein (allem Anschein nach auf die eben erwähnte Skizze folgendes) Entwicklungsstadium dieses Entwurfes veranschaulicht [1]).

Dies sind die Erwägungen, die mich dazu bestimmt haben, diese von Herrn v. Geymüller Bramante zugeschriebene Rothstiftskizze unter die Entwurfstudien Peruzzi's einzureihen. —

Uebrigens würde ja dieser Planstudie, wie ich bereits im Eingang dieser Erörterungen erwähnt habe, selbst wenn es auch erwiesen wäre, dass dieselbe von Bramante herrühre, noch immer nicht jene Bedeutung beizumessen sein, zu der Herr v. Geymüller dieselbe erhoben wissen will, und zwar aus dem Grunde nicht, weil dieselbe in keiner Weise geeignet ist, einen Schluss auf die Gestaltung des von Bramante in Ausführung genommenen Entwurfes zu ermöglichen. Erwägt man nämlich, dass in dieser Planstudie hinsichtlich der allgemeinen Gestaltung der Anlage noch keineswegs eine ausdrückliche Entscheidung getroffen ist, dass uns dieselbe also bezüglich der allgemeinen Configuration jenes Entwurfes noch immer im Zweifel lassen würde, und berücksichtigt man ferner, dass jene Chorumgänge, wie wir aus einem Briefe Michelangelos (s. lett. pitt. VI. 9) auf das Bestimmteste erfahren, eine von den Nachfolgern Bramante's herrührende Zuthat sind, also in seinem endgiltigen Entwurfe gar nicht vorhanden waren, so ist nicht abzusehen, inwiefern uns diese Planskizze über letzteren einen Aufschluss geben könnte? Ja selbst für den Fall, dass es sich blos darum handelte, die ursprünglichen Absichten Bramante's kennen zu lernen, würde noch immer der authentisch verbürgte und bis in's Detail durchgebildete Plan I (s. Fig. 4) weit grössere Beachtung verdienen, als diese zweifelhafte und zudem noch unreife und unvollständige Studie.

Ohne befürchten zu müssen, durch spätere Forschungen oder gar durch den Aufschluss neuer Quellen widerlegt zu werden, darf ich also, gestützt auf die vorliegenden Erörterungen, mit voller Ueberzeugung die Ansicht aussprechen, dass der in Rede stehenden Rothstiftskizze in keinem Falle jene Bedeutung zukommt, die ihr Herr v. Geymüller beimisst, und dass es geradezu ein entschiedener Missgriff wäre, wenn man an dieselbe irgend eine allgemeinere, den baugeschichtlichen Vorgang im Grossen und Ganzen berührende Betrachtung knüpfen, geschweige denn erst, wenn man dieselbe gar zur Grundlage für die Darstellung dieses Vorganges machen wollte.

---

[1]) Zu demselben Resultate haben auch die Untersuchungen des Architekten Herrn Rudolf Redtenbacher geführt (s. „Zeitschrift für bildende Kunst", Bd. X, Heft 9 und 10).

Es ist übrigens gar nicht zu verkennen, dass sich Herr v. Geymüller bei seinen Untersuchungen (s. „Notizen über die Entwürfe zu St. Peter in Rom“, Carlsruhe 1868) von einer besonderen Vorliebe für Bramante hat leiten lassen; ja es hat fast den Anschein, als sei es ihm mit seiner Schrift vornehmlich um die Verherrlichung dieses Meisters zu thun gewesen, in welchem er sein Ideal gefunden. Bei aller Achtung für eine so edle Begeisterung lässt sich doch nicht leugnen, dass eine solche Voreingenommenheit bei der Auslegung und Verwerthung des Quellenmateriales nur zu leicht zur Entstehung von Anschauungen Anlass geben kann, die für die Erforschung des wirklichen Sachverhaltes keineswegs förderlich sind.

Vierte Periode

1536—1546.

Antonio da San Gallo der jüngere

1536—1546.

Nach dem Tode Peruzzi's sollte endlich auch an Antonio da San Gallo die Reihe kommen, in die Geschicke des Baues auf massgebende Weise einzugreifen.

San Gallo war, wie wir sowohl aus einer von ihm selbst herrührenden Aufzeichnung[1]), als auch aus den Angaben Vasari's[2]) erfahren, dem Baue schon seit der Inangriffnahme desselben fast ununterbrochen zugetheilt gewesen. Zur Zeit des Regierungsantrittes Julius II. (1503) war er als achtzehnjähriger Jüngling nach Rom gekommen, um sich daselbst unter der Leitung seines Oheims Giuliano dem Baufache, zu welchem er eine besondere Vorliebe empfand, zuzuwenden. Als aber Giuliano in Folge der wegen des Baues der Peterskirche entstandenen Misshelligkeiten um 1506 seine Entlassung nahm, schloss sich Antonio dem grossen Bramante von Urbino an, welcher soeben mit der Ausführung dieses gewaltigen Bauwerkes betraut worden war. Seine Fertigkeit im Zeichnen, seine verständnissvolle Auffassungsweise und seine ausgesprochene Begabung für das Bauwesen machten ihn alsbald zu einer sehr nützlichen Hilfskraft, deren Bramante um so mehr bedurfte, als bei seinem, mit den vorrückenden Jahren immer qualvoller auftretenden gichtischen Leiden, von einem werkthätigen Eingreifen in die

---

[1]) Antonio da San Gallo (Picconi), Vorwort zu einer von ihm vorbereiteten Ausgabe des Vitruv; Originalmanuscript auf der Nationalbibliothek zu Florenz. — Die darin vorkommenden Zeitangaben und die in Verbindung damit angeführten Künstlernamen entsprechen vollkommen den jeweiligen Bauperioden der Peterskirche.

[2]) Vol. X, pag. 2, vita di Antonio da San Gallo.

Arbeiten und von einer unausgesetzten persönlichen Ueberwachung des Baues seinerseits nicht wohl die Rede sein konnte[1]).

Der Zustand Bramante's verschlimmerte sich nach und nach derart, dass man sich, wie dies bereits anderwärts erwähnt wurde, um das Ende des Jahres 1513 veranlasst sah, Giuliano zurückzuberufen und die technische Leitung des Baues in seine und des erfahrenen Fra Giocondo Hände zu legen.

Nach dem bald darauf erfolgten Tode Bramante's wurde bekanntlich am 1. August 1514 Rafael von Urbino zum obersten Architekten der Peterskirche ernannt. Als nun Giuliano, der sich hiedurch in seinen Hoffnungen auf's Neue enttäuscht gesehen haben mag, abermals seine Entlassung nahm und Fra Giocondo im August 1515 starb, bewarb sich Antonio durch Vermittlung seines Gönners, des Cardinals Alessandro Farnese, um die somit frei gewordene Stelle eines zweiten Architekten[2]). Dieses Amt dürfte ihm indess, nach den Angaben der Rechnungsbücher zu schliessen[3]), erst am 22. Januar 1517 zuerkannt worden sein, denn erst von diesem Datum an erscheint er in den genannten Büchern als „Architekt und Rafael's Gehilfe“ eingetragen. Er erhielt damals einen monatlichen Gehalt von 12½ Dukaten zugewiesen, der jedoch schon vom 6. Mai 1518 an auf 25 Dukaten erhöht wurde.

Als 1520 Rafael starb, bewarb sich Antonio, der damals in seinem fünfunddreissigsten Lebensjahre stand und bereits bei vielen Gelegenheiten Zeugniss von seiner fachlichen Tüchtigkeit abgelegt hatte, um die oberste Leitung des Baues; allein es blieben alle seine hierauf bezüglichen Anstrengungen, wie wir im vorhergehenden Abschnitte gesehen haben, fruchtlos, und er musste sich bequemen, Peruzzi, dessen Entwurf allgemein als einer der schönsten unter den bisherigen galt, den Vorrang einzuräumen.

Selbst der ausgesprochene Gönner Antonio's, Cardinal Alessandro Farnese, respectirte, als er nach dem Tode Clemens III. (1534) unter dem Namen Paul III. den päpstlichen Stuhl bestiegen und die Wiederaufnahme des seit mehreren Jahren fast gänzlich eingestellten Baues beschlossen hatte, diese von seinen Vorgängern getroffene Entscheidung, indem er den seit 1527 von Rom abwesenden Peruzzi zurückberief und mit der obersten Leitung des Baues betraute.

Nach dem Tode Peruzzi's aber (1536) nahm Paul III. keinen Anstand, San Gallo's Wunsch in Erfüllung zu bringen, und so bekleidete er nun von

---

[1]) S. Vasari, vol. X, pag. 2, vita di Antonio da San Gallo.

[2]) S. Vasari, vol. X, pag. 5, vita di Antonio da San Gallo.

[3]) Fea a. a. O., pag. 15.

da an bis zu seinem am 3. October 1546 erfolgten Tode die oberste Stelle am Baue.

San Gallo fertigte sofort einen neuen Entwurf an, der sich im Allgemeinen als eine beträchtliche Erweiterung des Peruzzi'schen Entwurfes darstellte. Derselbe fand den vollen Beifall des Papstes und der dem Baue als oberste Verwaltungsbehörde vorstehenden Deputation, und San Gallo konnte nun ohne Weiteres an die Ausführung desselben schreiten.

Um aber seine Absichten bezüglich des Baues noch klarer zu veranschaulichen, liess er durch seinen Schüler Antonio Labacco ein ziemlich grosses, hölzernes Baumodell anfertigen, welches uns erhalten geblieben ist[1]). Dasselbe soll, wie Vasari berichtet[2]), erst kurz nach seinem Tode vollendet worden sein und über 4000 Scudi gekostet haben.

Bevor wir zur Besprechung des eben genannten Entwurfes schreiten, wollen wir noch mit einigen Worten der demselben vorangehenden Entwürfe und Entwurfstudien San Gallo's gedenken, von welchen uns eine beträchtliche Anzahl erhalten geblieben ist. Insofern uns dieselben interessante Aufschlüsse über den baugeschichtlichen Vorgang zu geben vermögen, ist von ihnen schon in den vorhergehenden Abschnitten die Rede gewesen. Ich will mich daher im Folgenden blos darauf beschränken, das ziemlich reichhaltige Material dem Leser in einer übersichtlichen Ordnung vorzuführen.

Die auf St. Peter bezüglichen Entwürfe und Entwurfstudien San Gallo's lassen sich mit Rücksicht auf ihre Entstehungszeit in zwei Hauptgruppen eintheilen, und zwar: in jene, die vor, und in jene, die nach seiner Ernennung zum obersten Architekten entstanden sind.

Was nun die ersteren anbelangt, und zu diesen gehören fast seine sämmtlichen in den Uffizien befindlichen Grundrisse, so dürften dieselben, wie ich bereits im vorhergehenden Abschnitte dargethan habe, abermals in zwei Kategorien einzutheilen sein, und zwar:

a) In jene, die unmittelbar nach dem Tode Rafael's, aus San Gallo's eigener Initiative entstanden sind und den von ihm in der mehrfach erwähnten Denkschrift (s. Verzeichniss XXV) vorgeschlagenen Modificationen des Rafael'schen Entwurfes vollkommen, oder auch nur zum Theil entsprechen; hieher werden wir die Pläne von XXVI an bis incl. den Plan XXVIII zählen dürfen[3]);

---

[1]) Dasselbe befindet sich gegenwärtig in einer Dachkammer der Peterskirche.

[2]) Vol. X, pag. 17, vita di Antonio da San Gallo.

[3]) In den Plänen XXVI und XXVIc. (l. Hälfte) lehnt sich San Gallo an den Plan VI seines Oheims Giuliano. Dabei ist aber zu bemerken, dass er sich bei der Ausarbeitung desselben

b) In jene, die durch den Wunsch Leo X., den Bau nach einem möglichst einfachen Entwurfe fortzusetzen, veranlasst worden sind. Als solche dürften wohl, wie ich im vorhergehenden Abschnitte erwähnt habe, der Plan XXIX, die flüchtige Grundrissskizze XXX mit der Anmerkung: „questo saria bello e breve“ und der damit im Zusammenhange stehende Plan XXX a aufzufassen sein.

Unter den Studienblättern San Gallo's, die aus der Zeit nach seiner Ernennung zum obersten Architekten herrühren, ist uns meines Wissens nur eine Vorstudie zu seinem endgiltigen Entwurfe erhalten geblieben, welche sich gegenwärtig auf der Hofbibliothek zu Wien befindet.

Das flüchtig skizzirte Planschema auf Blatt XXXI bezieht sich bereits unmittelbar auf seinen endgiltigen Entwurf. Auf letzteren beziehen sich auch zahlreiche Detailstudien, auf die ich jedoch hier nicht näher einzugehen brauche (s. das Nähere hierüber im Verzeichniss).

Wenden wir uns nun dem endgiltigen Entwurfe San Gallo's zu, der uns nicht allein in dem erwähnten, von Antonio Labacco ausgeführten Holzmodell, sondern auch in vortrefflichen, von demselben Künstler verfertigten Kupferstichen erhalten geblieben ist.

Was nun zunächst die Anlage des von San Gallo beabsichtigten Baues belangt (s. Fig. 22), so unterscheidet sich dieselbe von derjenigen, die der Entwurf Peruzzi's aufweist, im Grossen und Ganzen nur durch einen vorgeschobenen gewaltigen Portalbau.

---

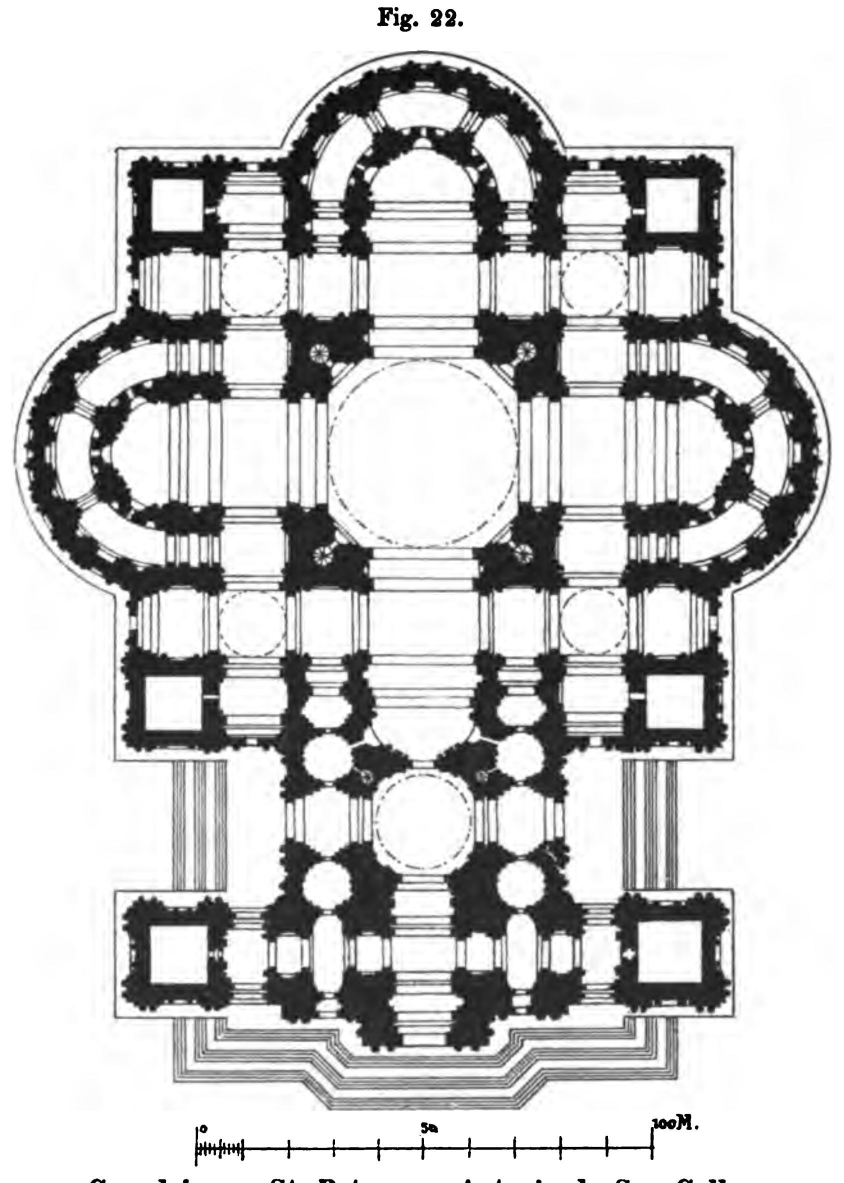
offenbar von der in seiner Denkschrift (s. Verzeichniss, Blatt XXV) im Absatz 5 ausgesprochenen Ansicht („das von Rafael angeordnete Langhaus sei im Verhältniss zu seiner Länge so schmal und so hoch, dass es einer engen Seitengasse [vicolo] gleichen würde“) hat leiten lassen.

An dem Plane XXVII ist vor Allem die eigenthümliche, von den bisher üblichen Anordnungen abweichende Gestaltung der Hauptpartie (Hauptkapelle und Querschiffe) bemerkenswerth. Offenbar sind die in den Absätzen 1 und 5 der Denkschrift ausgesprochenen Ansichten für die Gestaltung dieses Planes massgebend gewesen.

In der rechten Hälfte des Planes XXVIc. (die erst nachträglich über der wegradirten, zur linken Hälfte symmetrischen Anlage eingezeichnet ist) nähert sich San Gallo bei der Gestaltung der Hauptpartie dem Rafael'schen Plane; das Langhaus aber ist im Sinne der in der Denkschrift im Absatz 5 ausgesprochenen Ansicht gestaltet.

Der zwei Varianten aufweisende Plan XXVIII ist im innigsten Anschluss an die eben erwähnte rechte Häfte des Planes XXVIc. entstanden. Die rechts befindliche Variante entspricht unter allen hier angeführten Plänen am vollständigsten den in der erwähnten Denkschrift vorgeschlagenen Aenderungen des Rafael'schen Planes.

Fig. 22.



Grundriss zu St. Peter von Antonio da San Gallo.

Dieses wesentliche Unterscheidungsmerkmal gibt uns nun einen, wie ich glaube, ziemlich zuverlässigen Aufschluss über die Erwägungen, die für die Entstehung dieses Entwurfes massgebend gewesen sind. Diese Erwägungen scheinen offenbar durch gewisse Eigenheiten des Peruzzi'schen Entwurfes veranlasst worden zu sein, und so wollen wir nun zunächst diesen unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

Der von Peruzzi projectirte Bau entbehrt, wie man schon auf den ersten Blick wahrnimmt, in Folge seiner eurythmischen Gestaltung einer aus-

gesprochenen Richtung, und da nun die vier Seiten desselben von äquivalenter Bedeutung sind, so macht dies vor Allem auch eine vollkommen isolirte Lage des Baues erforderlich.

Abgesehen nun davon, dass eine streng eurythmische Anlage mit gewissen, aus dem Cultus entspringenden Anforderungen nicht im Einklange steht, waren im vorliegenden Falle auch schon die örtlichen Verhältnisse für eine derartige Anlage keineswegs geeignet; vielmehr waren es gerade diese, die eine ausgesprochene Richtung des Baues am meisten erforderlich machten.

Peruzzi hatte dies recht wohl erkannt und er war daher bestrebt, dieser Anforderung, so weit dies unbeschadet der Anlage geschehen konnte, zu genügen. Demzufolge entschloss er sich, eine Seite des Baues, und zwar jene, welche schon durch die örtlichen Verhältnisse zur Vorderseite bestimmt war, besonders hervorzuheben, und zu diesem Ende sollten nun die an der Stadtseite gelegenen Ecksakristeien mit Thürmen überbaut werden (s. Serlio, Lib. III. pag. 35).

Dies würde nun allerdings die Eurythmie des Gebäudes aufgehoben haben; allein dem Baue würde hiedurch blos eine Richtungsaxe, nicht aber auch eine bestimmt ausgesprochene Richtung ertheilt worden sein. Es würde nämlich jene Seite durch die beiden Thürme allein noch keineswegs hinreichend als die Stirnseite des Baues gekennzeichnet gewesen sein, da die apsidartig hervortretende Mittelpartie mit der Bestimmung, das Hauptportal zu bilden, offenbar im Widerspruche steht; bildet sie ja doch den geraden Gegensatz zu derjenigen Bauform, die einen solchen Bautheil am meisten charakterisirt, nämlich zur Nische.

Wenn wir nun einen Blick auf den Entwurf San Gallo's werfen, so bemerken wir, wie ich eben vorhin erwähnt habe, dass sich derselbe gerade durch eine entschiedene Accentuirung der Richtung der Anlage von dem Entwurfe Peruzzi's unterscheidet, und somit dürften wohl ohne Zweifel die obigen Erwägungen die nächste Veranlassung zur Entstehung dieses Entwurfes gegeben haben. San Gallo erkannte offenbar das Unzulängliche der von Peruzzi bezüglich der Richtung des Baues getroffenen Massregel, und er beschloss daher, auf entschiedenere Weise vorzugehen.

Anstatt aber dem Bedürfniss auf natürlichem Wege nachzukommen und die betreffende Seite des Baues mit einfachen Mitteln als die Stirnseite desselben zu charakterisiren, verirrt er sich zur Anlage eines gewaltigen Vorbaues, der — seinem Wesen nach nichts weiter als ein vorgeschobener Portalbau — die Repräsentation des eigentlichen Baues für sich in Anspruch

nimmt, während dieser durch ihn in den Hintergrund gedrängt und in der Wirkung gänzlich beeinträchtigt wird.

Bei der Anlage des eigentlichen Baues hat sich San Gallo, wie ich vorhin erwähnt habe, im Wesentlichen an Peruzzi's Plan gehalten; dagegen sind, was die Durchbildung der einzelnen Theile anbelangt, etliche Abweichungen wahrzunehmen, von welchen einige besonders hervorgehoben zu werden verdienen.

Zunächst muss erwähnt werden, dass San Gallo der Kuppel, offenbar mit Rücksicht auf den weit vortretenden Portalbau, imposantere Höhenverhältnisse gegeben hat, als sie bisher gehabt. Dadurch aber, dass die Kuppel gewaltigere Dimensionen bekam, wurde auch eine kräftigere Gestaltung des Unterbaues derselben erforderlich. Diesem Bedürfniss sollte nun, wie aus dem Plane San Gallo's zu ersehen ist, auf zweifache Weise entsprochen werden, und zwar sollten die Kuppelpfeiler erstens durch Ausmauerung der in ihnen angelegten weiten Nischen und Aufstiege in structiver, und zweitens durch kräftigere Gestaltung der sich ihnen entgegenstemmenden halbrunden Abschlussmauern der Kreuzarme in statischer Beziehung wesentlich verstärkt werden. Eine Folge der letzteren Massregel war die Verschliessung der Umgänge nach Innen zu. San Gallo entäusserte sich aber hiedurch eines eben so schönen als für die richtige Beurtheilung der räumlichen Grössenverhältnisse vortheilhaften Abschlussmotives[1]); ja, wenn man berücksichtigt, dass die Umgänge für das Innere der Kirche räumlich gar nicht in Betracht kommen, so wird man jene halbrunden Doppelabschlüsse im vorliegenden Falle wohl als einen sehr umständlichen constructiven Behelf bezeichnen dürfen.

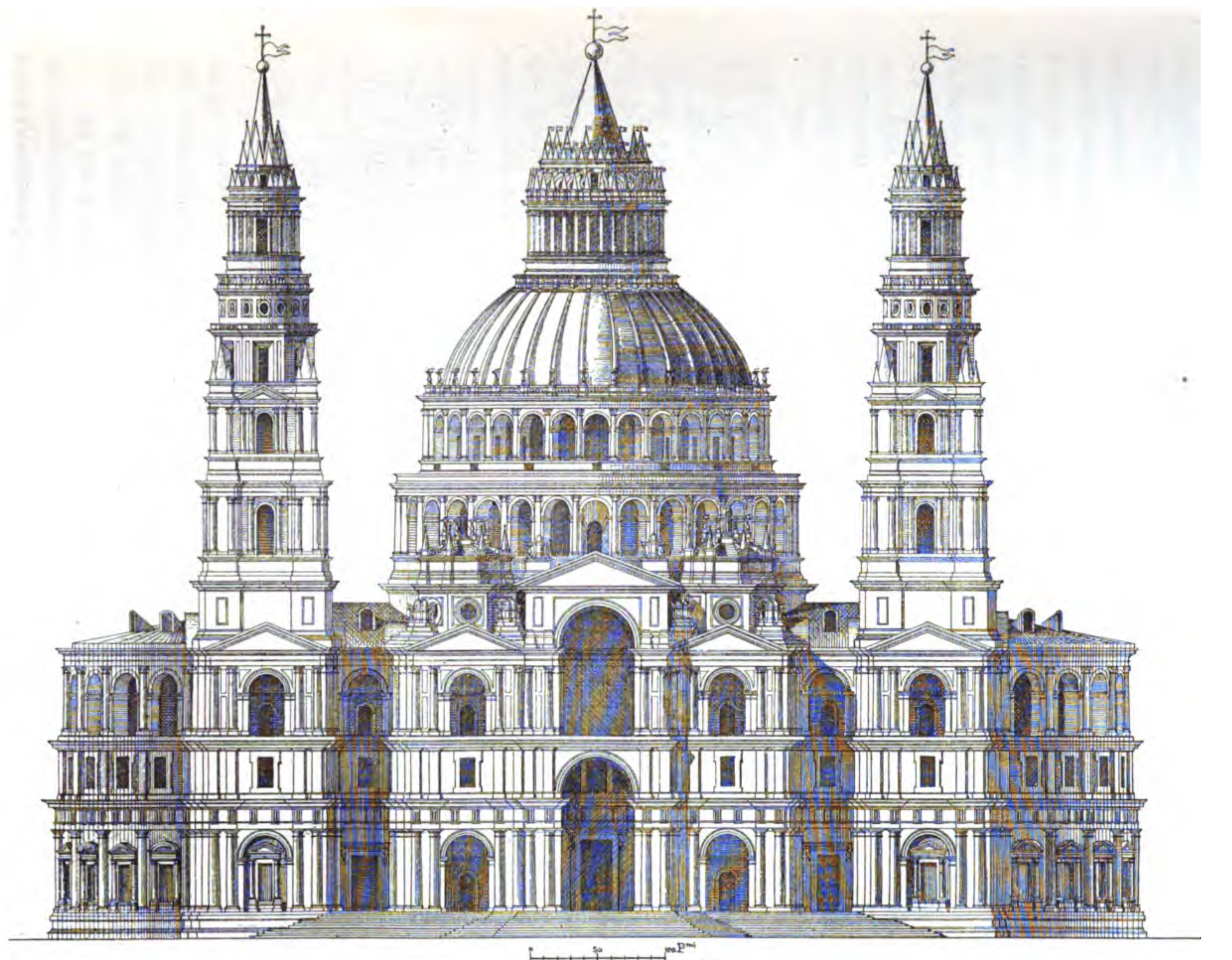
Die übrigen Verschiedenheiten, die der Plan San Gallo's im Vergleich zu dem Peruzzi'schen Plane aufweist, sind zu unbedeutender Art, als dass wir weiter auf dieselben einzugehen brauchten.

Was die äussere Erscheinung des von San Gallo beabsichtigten Baues anbelangt (s. Fig. 23), so wird man sich wohl kaum der Ansicht verschliessen können, dass die von San Gallo angeordnete, im Verhältniss zu den gewaltigen Dimensionen des Baues allzu detaillirte und zierliche, ja bisweilen sogar in's Spielende übergehende Aussenarchitektur, dem Baue weit eher ein phantastisch-bizarres, denn ein feierlich-ernstes und würdevolles Aussehen verliehen haben würde (s. die hierauf bezüglichen Aeusserungen Michelangelo's bei Vasari, v. di Antonio da San Gallo, vol. X. pag. 17).

---

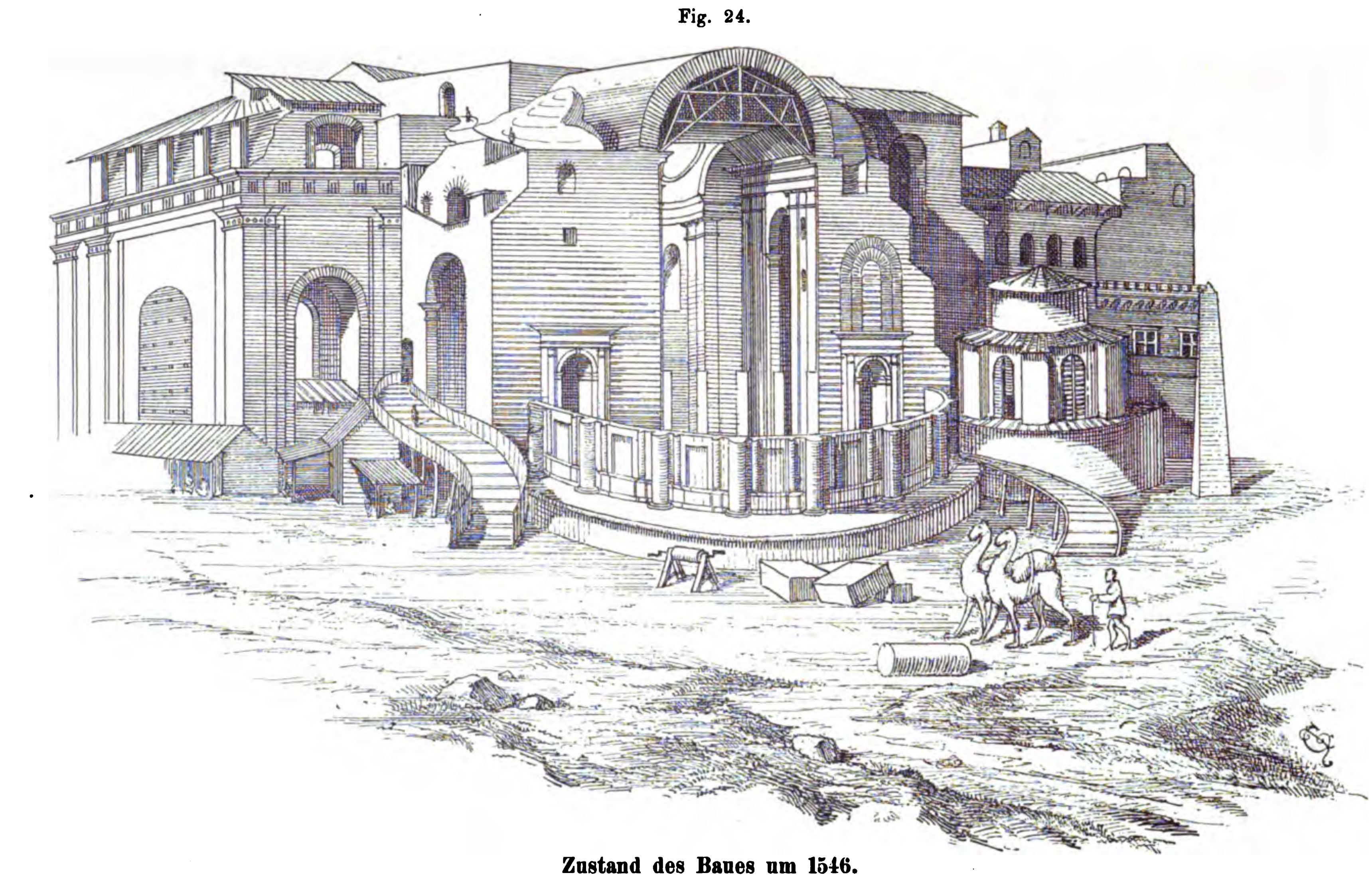
[1]) Es bietet sich da die Gelegenheit, Einiges über die räumliche Wirkung des Inneren der Peterskirche zu sagen. Dies soll am Schlusse dieses Abschnittes in einem besonderen Zusatze geschehen.

Fig. 28.



Entwurf zu St. Peter von Antonio da San Gallo.

Fig. 24.



Zustand des Baues um 1546.

(Nach einem Frescogemälde Vasari's in der Cancellaria zu Rom.)

Bezüglich der äusseren Gestaltung der Kuppel wäre zu erwähnen, dass dieselbe unentschieden die Mitte hält zwischen der blos andeutenden und der vollen Ausdrucksweise der Wölbung, und stellen sich in Folge dessen die beiden äusseren, etwas subtilen Arkadenkränze, über welchen die Wölbung hervorragt, weder als Tamboure noch als Umhüllungen entschieden dar.

Ueber San Gallo's factischen Antheil an dem Baue gibt uns zunächst Vasari einige spärliche Mittheilungen. Derselbe berichtet (s. v. d. Antonio da San Gallo, vol. X. pag. 18), San Gallo habe die Grundlage des Baues namentlich dadurch, dass er gewisse Fundamentzwischenräume (?) (fondamenti sparsi) mit festem Material ausfüllen liess, auf eine Weise verstärkt, „dass nicht zu befürchten sei, es könne der Bau auch fernerhin Risse bekommen und einzustürzen drohen, wie dies zu Bramante's Zeiten der Fall gewesen".

Wenn Vasari (ebenda) ferner berichtet, San Gallo habe die Kuppelpfeiler verstärkt, so ist dies dahin zu verstehen, dass er die Pfeiler durch Ausmauerung der am Fusse derselben angelegten weiten Nischen in structiver Beziehung verstärkt hat; eine Verstärkung der Kuppelpfeiler im Sinne einer Erweiterung ihrer ursprünglichen Dimensionen hat, wie ich bereits in einem der vorhergehenden Abschnitte dargethan habe, überhaupt nicht stattgefunden.

Auf diese beiden flüchtigen Andeutungen beschränken sich die authentischen Berichte über San Gallo's factischen Antheil an dem Baue.

Im Hinblick auf das in der Cancellaria zu Rom befindliche Frescogemälde Vasari's (s. Fig. 24) dürften wir endlich noch die Vermuthung aussprechen, dass San Gallo an dem Vorderarm und an dem linken Querarm der Kirche gebaut habe; namentlich dürfte das den letzteren überspannende Tonnengewölbe unter ihm ausgeführt worden sein.

Im Ganzen genommen hat der Bau, wie ich bereits bemerkt habe, unter der zehnjährigen Leitung San Gallo's verhältnissmässig sehr geringe Fortschritte gemacht. Uebrigens dürfte es, trotz aller Mängel, die der gegenwärtige Bau aufweist, kaum zu bedauern sein, dass es mit den Absichten San Gallo's nachgerade beim blossen Baumodell sein Bewenden gehabt hat.

Zusatz (siehe die Anmerkung auf Seite 93).

Es ist eine bekannte Thatsache, dass die Peterskirche innen kleiner aussieht, als sie wirklich ist. Dies rührt nun, abgesehen von dem figürlichen Schmucke, vornehmlich von der architektonischen Ausstattung, und zwar zunächst von der in colossalen Dimensionen durchgeführten Pilasterordnung her. Es ist nämlich eine erwiesene Eigenheit der antiken Säulenordnungen, dass selbe, über gewisse Dimensionen hinaus angewendet, kleiner erscheinen, als sie in Wirklichkeit sind, — eine Eigenheit, die sich natürlich auch dem baulichen Ganzen mittheilt, mit dem dieselben in Verbindung gebracht werden.

Möge es mir gestattet sein, mich hier über die Ursachen dieser Erscheinung in Kürze zu äussern.

Die antiken Säulenordnungen sind nach eigenen, selbstständigen Proportionalitätsgesetzen gestaltet, und es richten sich daher deren Grössenverhältnisse nach einer in ihnen selbst und nicht ausserhalb derselben liegenden, beliebig angenommenen, somit variablen Masseinheit. Es ist dies der untere Durchmesser, oder genauer genommen der untere Halbmesser der Säule.

Bei der Beurtheilung der Grössenverhältnisse eines Objectes ist der Beschauer stets bestrebt, sich selbst zu demselben in Beziehung zu bringen. Somit beurtheilt also das Auge alles nach ein und demselben, ihm einzig geläufigen Massstab. Es wird demnach die thatsächlichen Grössenverhältnisse eines Objectes um so richtiger beurtheilen können, auf je bequemere Weise es diesen, ihm geläufigen Massstab zu dem zu schätzenden Objecte in Beziehung bringen kann; sobald ihm aber dieses erschwert oder unmöglich gemacht wird, sobald es darauf angewiesen ist, nach sehr wenigen Anhaltspunkten oder gar ohne dieselben zu urtheilen, urtheilt es mit Zuhilfenahme der Einbildungskraft. Es bringt nämlich das zu schätzende Object im Geiste unwillkürlich mit gewissen, ihm aus der Intuition bekannten Analogen in Beziehung, an die es durch das betreffende Object jeweilens erinnert wird; es behilft sich also mit einer imaginären Grössenschätzung, oder mit anderen Worten: es urtheilt nach dem Scheine und ist in diesem Falle selbstverständlich mannigfachen Irrungen (Täuschungen) ausgesetzt.

Wir wollen uns hier, um alle Weitschweifigkeit zu vermeiden, ausschliesslich mit solchen Objecten befassen, die für unseren speciellen Zweck in Betracht kommen, also mit den durch Menschenhand geschaffenen, nach einem selbstständigen Proportionalitätsgesetze gestalteten Gebilden.

Die Masseinheit, nach welcher sich die Grössenverhältnisse derartiger Objecte unter allen Umständen richten, ist, wie ich kurz vorhin an einem speciellen Falle dargethan habe, eine in ihnen selbst liegende und variable. Somit sind also diese Objecte ohne directen Bezug zu dem, unserem Auge geläufigen Massstab gestaltet. Die Beurtheilung der thatsächlichen Grössenverhältnisse dieser Objecte wird daher mit der zunehmenden Grösse derselben dem Auge immer schwieriger; es wird immer mehr dazu gezwungen, dieselben nach dem Scheine zu beurtheilen. Die Massstäbe nun, deren wir uns in solchen Fällen bedienen, sind, wie ich vorhin bemerkt habe, gewisse uns wohlbekannte Analoga, an die uns das zu schätzende Object erinnert, und die wir im Geiste unwillkürlich zu dem letzteren in Beziehung bringen. Diese als Massstab dienenden Analoga sind aber nicht absoluter Natur, d. h. es knüpft sich an dieselben kein ziffermässig genau bestimmter Grössenbegriff; nichtsdestoweniger sind sie aber doch an gewisse Grössengrenzen gebunden, die sie nach unseren, durch die Intuition festgestellten Begriffen nicht überschreiten können.

Insolange sich nun die Grösse des zu schätzenden Objectes von dem, mit dem betreffenden Analogon vereinbaren Grössenbegriffe nicht entfernt, wird eine im Verhältniss zu der thatsächlichen Grösse des Objectes günstige Grössenschätzung möglich sein. Ueberschreitet aber das zu schätzende Object diese Grössengrenze, so tritt unwillkürlich eine Reduction, eine Annäherung der thatsächlichen Grösse des Objectes an den mit dem betreffenden Analogon vereinbaren Grössenbegriff ein. Es wird also unbedingt eine Unterschätzung der thatsächlichen Grössenverhältnisse des Objectes stattfinden müssen.

Aus dem Gesagten geht also hervor, dass die nach einem selbstständigen Proportionalitätsgesetze gestalteten Gebilde nur innerhalb gewisser Grössengrenzen auf eine, im Verhältniss zu ihrer thatsächlichen Grösse günstige Weise beurtheilt werden können. Das

Ueberschreiten dieser Grössengrenze führt dagegen zur Uebertreibung, oder in einem gewissen Sinne zur Monstruosität, nämlich zu einer voluminären Vergrösserung, hinter welcher der mit dem Wesen des Objectes vereinbare Grössenbegriff zurückbleibt — ein Widerspruch, den das Auge nur durch eine imaginäre Reduction der thatsächlichen Grösse des Objectes zu bewältigen im Stande ist.

Als Beispiel derartiger, nach einem eigenen Proportionalitätsgesetze gestalteten Gebilde mögen nun hier die sogenannten classischen Bauformen angeführt werden. Durch ihre eminent organische Wesenheit rufen die antiken Bauformen oder, besser gesagt, Bauglieder dem Beschauer gewisse, ihm aus der Intuition bekannte, an ihren Ursprung gemahnende Analoga ins Gedächtniss. Und da nun die letzteren, wie vorhin bemerkt, an gewisse Grössenbegriffe geknüpft sind, die einer Erweiterung nicht mehr fähig, so ist das Einhalten gewisser Grössengrenzen bei der Anwendung dieser Bauformen unbedingt erforderlich, soll das Auge dieselben im Verhältniss zu ihrer thatsächlichen Grösse auf vortheilhafte Weise beurtheilen können. Werden aber diese Grenzen überschritten, jene Formen sozusagen monströs gestaltet, so reducirt das Auge, indem es an dem mit dem Wesen dieser Formen, oder genauer, an dem mit dem betreffenden Analogon vereinbaren Grössenbegriff festhält, dieselben unwillkürlich und wird also gezwungen sein, die thatsächlichen Grössenverhältnisse derselben zu unterschätzen.

Ein eclatantes Beispiel hiefür bietet uns nun eben auch die Peterskirche zu Rom und namentlich das Innere derselben, indem hier die räumliche Abgeschiedenheit, die Abwesenheit einer Anhaltspunkte bietenden Umgebung, einer Täuschung in der Beurtheilung der Grössenverhältnisse der verschiedenen, uns daselbst entgegentretenden Objecte an sich schon sehr förderlich ist.

Ich habe bereits im Eingange dieser Erörterungen erwähnt, dass der hinter den thatsächlichen Dimensionen des Raumes weit zurückbleibende räumliche Eindruck, den der Beschauer beim Betreten des Inneren von St. Peter empfängt, abgesehen von dem figürlichen und sonstigen decorativen Nebenwerk, vornehmlich von der in colossalen Dimensionen durchgeführten architektonischen Ausstattung des Raumes herrührt. Die gigantischen Architekturformen, die uns da entgegentreten, gehören einer anderen grösseren, von einem mächtigeren Menschenschlage bewohnten Welt an; mit unseren Grössenbegriffen sind sie aber nicht vereinbar, und so zwängen wir dieselben gewaltsam und doch unbewusst in unsere kleinere Welt hinein, und glauben uns solcherweise mit ihren thatsächlichen Grössenverhältnissen vertraut gemacht zu haben. Erst im Dämmerlicht, wo das Einzelne verschwindet, Farben und Vergoldung erbleichen, wachsen, wie Jakob Burckhardt trefflich bemerkt, die Dimensionen des Raumes, und erst da beginnt der Beschauer die gewaltige Grösse desselben zu ahnen.

Der bedeutende Nachtheil, welcher der räumlichen Wirkung des Innern der Peterskirche aus der architektonischen Ausstattung desselben erwächst, hätte übrigens meines Erachtens auf künstlichem Wege einigermassen vermindert werden können, und zwar, wenn man durch Einführung einer zweiten, kleineren Säulenordnung eine comparative Schätzung, und mithin eine etwas richtigere Beurtheilung der thatsächlichen Grössenverhältnisse des Ganzen ermöglicht hätte.

In diesem Sinne würden nun beispielsweise auch jene von Rafael an den Chorumgängen angeordneten Säulen gewirkt haben, die San Gallo, wie ich erwähnt habe, aus constructiven Rücksichten aufgegeben hat. Uebrigens würden zu dem angedeuteten Zwecke auch blosse Pilaster genügt haben. Allerdings sind dies keine rein architektonischen Principien; allein, wenn nun einmal die moderne Baukunst vor die Aufgabe gestellt wird, ein so gewaltiges Ganze, wie es die Peterskirche ist, mit ihren structiv-symbolischen Formen zu bekleiden und dabei der Einheitlichkeit des Raumes Rechnung zu tragen, so wird sie sich derselben schlechterdings bedienen müssen, um der Unzulänglichkeit der ihr von Haus aus zu Gebote stehenden Mittel einigermassen abzuhelfen.

Fünfte Periode

1546—1606.

A.

Michelangelo Buonarroti

1546—1564.

Volle vierzig Jahre waren seit der Inangriffnahme des Baues verstrichen und doch befand er sich noch in einem so rudimentären Zustande, dass an eine baldige Vollendung desselben gar nicht zu denken war; ja, wenn wir von den vier mächtigen, von Bramante erbauten Kuppelpfeilern absehen, die, gleichsam wie ein Krystallisationskern, den Ausgangspunkt für alle, von den folgenden Architekten vorgenommenen Gestaltungen der Anlage bildeten, so war bisher, genau genommen, noch nichts zu Stande gekommen, was eine abermalige Umgestaltung des Planes sonderlich erschwert oder gar aus pecuniären Rücksichten unmöglich gemacht haben würde.

Da sollte nun endlich eine bedeutungsvolle Wendung in den Geschicken des Baues eintreten.

Nach dem Tode Antonio da San Gallo's war die Deputation der Bauverwaltung von St. Peter in nicht geringer Verlegenheit, wen sie zu seinem Nachfolger bestimmen solle; denn es war ihr namentlich auch daran gelegen, dass der Bau nach dem Entwurfe San Gallo's fortgesetzt werde. Sie entschied sich schliesslich für den damals in Mantua weilenden Giulio Romano. So verlockend aber der Antrag für Letzteren auch war, so bestimmten ihn dennoch Gesundheitsrücksichten und das entschiedene Abrathen seiner Freunde, denselben abzulehnen.

Da wandte sich nun Paul III. an Michelangelo Buonarroti.

Es ist ein nicht genug zu preisendes Verdienst der kunstsinnigen Vornehmen des Renaissancezeitalters, dass, wenn sie immer auf irgend einem Gebiete der Kunst eine mächtige Gestaltungskraft erkannt, sie dieselbe auch

auf den übrigen Kunstgebieten sich zu äussern veranlasst haben. Es verdanken diesem Umstande geradezu einige der allerbedeutendsten Werke der neueren Kunst ihre Entstehung.

Die gleichzeitig auf mehreren Gebieten excellirenden Künstler des 16. Jahrhunderts sind in den meisten Fällen erst von Aussen her zu einer mehrseitigen Bethätigung veranlasst, ja unter Umständen förmlich wider Willen zu einer solchen gedrängt worden.

Ein Beispiel hiefür bietet uns nun eben auch Michelangelo. Die Gestaltungskraft dieses grossen Meisters, die sich zuvörderst blos auf dem Gebiete der Sculptur geoffenbart hatte, war von so urgewaltiger Art, dass man derselben mit vollem Rechte einen grösseren, auch auf die Malerei und Architektur sich erstreckenden Wirkungskreis zumuthen durfte.

Nur mit Widerwillen unterzog sich Michelangelo den in diesem Sinne an ihn gestellten Anforderungen; allein, wohin immer auch der gewaltige Genius seine Schritte lenken mochte, stets führten sie ihn zu neuem Ruhme, und der Ruf der gleichmässigen Beherrschung aller drei hohen Kunstgebiete, gewissermassen der Ruf der künstlerischen Allgewalt, knüpfte sich für immerdar an seinen Namen.

Michelangelo hatte den weitaus grösseren Theil seines Lebens schon zurückgelegt, als sich ihm, nachdem er bereits in der Sculptur und Malerei ein Höchstes geleistet, die Gelegenheit bot, seinen Weltruhm auch noch durch eine epochemachende architektonische Schöpfung zu bereichern. Dieselbe sollte sich nachgerade zur allergrössten That seines Lebens gestalten und zugleich auch den glanzvollen Abschluss seiner glorreichen künstlerischen Thätigkeit bilden.

Nachdem sich bereits eine Anzahl der allerbedeutendsten Architekten, welche die Renaissancezeit aufzuweisen hat, an dem Baue der Peterskirche versucht hatte, ohne dass es auch einem von ihnen gelungen war, die Verwirklichung dieser gewaltigen baulichen Unternehmung auf unumstössliche Weise anzubahnen, wurde nun endlich Michelangelo berufen, den mannigfachen Schwankungen, welchen die Geschicke des Baues bisher ausgesetzt waren, ein Ziel zu setzen und ein- für allemal eine feste und allzeit verlässliche Grundlage zu schaffen, auf der der Bau ohne weitere Verzögerung rasch und sicher seiner Vollendung entgegengeführt werden konnte.

Michelangelo stand bereits im Greisenalter, als Paul III. ihm die oberste Leitung des Baues der Peterskirche anbot.

Der Papst kann hiebei wohl kaum im Einverständniss mit den für den Entwurf San Gallo's eingenommenen Bauvorständen gehandelt haben, denn er

musste ja schon im Vorhinein gewusst haben, dass sich Michelangelo keinesfalls herbeilassen würde, der Vollstrecker jenes Entwurfes zu werden. Wir dürfen daher mit Zuverlässigkeit annehmen, dass der Gedanke, Michelangelo für den Bau zu gewinnen, ausschliesslich von Paul III. ausgegangen, der ohne Zweifel die grossen Gaben dieses Mannes im vollsten Masse zu würdigen verstand und wohl auch die Ueberzeugung gehabt haben mochte, dass man von ihm allein ein resolutes Vorgehen, einen raschen und erspriesslichen Fortgang der Arbeiten erwarten könne.

Michelangelo war indess keineswegs so leicht zu bewegen, auf dieses Anerbieten einzugehen. Er war bereits über siebzig Jahre alt und hatte daher durchaus keine Lust, eine so schwere Bürde, wie es die Leitung dieses gewaltigen Baues war, zu übernehmen. Zudem waren ihm aber auch die Gesinnungen der Bauvorstände keineswegs fremd, und er wusste recht wohl, dass er von dieser Seite her auch noch die mannigfachsten Hindernisse und Unannehmlichkeiten zu gewärtigen haben würde. Er weigerte sich daher ganz entschieden, die ihm angebotene Stelle anzunehmen, indem er sich auf sein hohes Alter berief und überdies auch noch zu der Ausrede seine Zuflucht nahm, „es sei die Architektur nicht sein eigentliches Fach“.

Paul III. liess sich aber von seinem Vorhaben nicht abbringen, sondern setzte Michelangelo so lange zu, bis sich dieser schliesslich dazu bequemen musste, den Wünschen des Papstes nachzugeben.

Um nun im Vorhinein klarzulegen, auf welche Weise er vorzugehen gesonnen wäre, fertigte er sofort einen Entwurf in der Form eines Modelles an, aus welchem deutlich zu ersehen war, dass er auf die Anordnungen San Gallo's keine Rücksicht nehmen, sondern ausschliesslich der eigenen Eingebung folgen würde.

Als sich nun der Papst mit diesem Entwurfe, welcher sich zunächst schon durch seine erstaunliche Einfachheit vor allen bisherigen Entwürfen auszeichnete, vollkommen einverstanden erklärte, verlangte Michelangelo, bevor er noch die Leitung des Baues thatsächlich in seine Hände nahm, dass ihm, als Gewähr für eine unbehinderte Thätigkeit und im Interesse eines gedeihlichen Fortganges der Arbeiten, bezüglich seines Schaltens und Waltens auf dem Baue, die grösstmögliche Freiheit und Unabhängigkeit zugesichert werden solle.

Paul III. kam diesem Wunsche auf das Bereitwilligste entgegen und beschloss, Michelangelo nicht nur mit den verlangten Vollmachten und Freiheiten auszustatten, sondern ihm geradezu das unumschränkte Verfügungsrecht über den Bau und alle damit verknüpften Angelegenheiten einzuräumen.

Als nun Michelangelo sah, dass ihn der Papst eines unbegrenzten Vertrauens würdige, erklärte er, um wieder seinerseits zu zeigen, dass er davon den uneigennützigsten Gebrauch machen werde, er verzichte auf jedwede Besoldung und wolle dem Baue nur für sein Seelenheil, aus Liebe zu Gott und Verehrung für den Apostelfürsten dienen. Auch wünschte Michelangelo (wohl um die ihm vom Papste zugestandenen Rechte mit mehr Nachdruck geltend machen zu können), diese Erklärung in dem Ernennungsbreve ausdrücklich angeführt zu sehen.

Auf welch' zuvorkommende Weise der Papst allen Anforderungen Michelangelo's entsprochen hat, ist aus seinem vom 1. Januar 1547 datirten Motuproprio [1]) zu ersehen, durch welches Michelangelo in aller Form Rechtens mit der Leitung des Baues betraut, und ihm bezüglich seines Schaltens und Waltens auf demselben eine unbegrenzte Vollmacht und die völlige Unabhängigkeit von den Deputirten der Bauverwaltung zugesichert wurde.

Dieses Motuproprio haben, wie ich bei diesem Anlasse bemerken will, die folgenden Päpste (Julius III. [1550—1555], Paul IV. [1555—1559], Pius IV. [1559—1565]) vollinhaltlich respectirt, und ist Michelangelo in seinem Amte und in seinen, ihm von Paul III. zugestandenen Rechten durch einen jeden von ihnen stets aufs Neue bestätigt worden. [2])

Ich habe bereits im Eingang dieses Abschnittes erwähnt, dass sich der Bau, als Michelangelo denselben übernahm, in einem Zustande befunden habe, der, weit entfernt, eine baldige Vollendung desselben hoffen zu lassen, selbst eine neuerliche, sehr beträchtliche Umgestaltung der Anlage ohne sonderliche Schwierigkeiten zuliess. Unter den verschiedenen Factoren, die einen so langsamen Fortgang der Arbeiten verursacht haben, wären nun ausser einigen äusseren Hemmnissen, wie z. B. das Erlöschen des Eifers einiger, durch anderweitige Unternehmungen in Anspruch genommener Päpste, die stürmischen Zeiten, von welchen Rom unter dem Pontificat Clemens VII. heimgesucht worden ist, die unzulänglichen, ja bisweilen gänzlich fehlenden Geldmittel u. dgl. m., auch noch die nachträglich erforderlich gewordenen zeitraubenden Consolidirungsarbeiten (Fundamentverstärkungen und Ausbesserung der nachträglich schadhaft gewordenen Bautheile) und der häufige Wechsel in der obersten Leitung des Baues anzuführen, indem derselbe stets auch mit einer Aenderung des für den Bau massgebenden Entwurfes verbunden war.

---

[1]) Bei Bonanni P. Philippo, Numismata summorum Pontificum templi Vaticani fabricam indicantia, pag. 61.

[2]) Siehe ebenda, pag. 64 und 72.

Es ist, als ob die Vorsehung es gewollt hätte, dass in den Geschicken des Baues keine bedeutsame Wendung eintreten solle, bis nicht für den der gewaltigen Unternehmung zu Grunde liegenden Gedanken auch der künstlerisch vollendetste Ausdruck gefunden war. Diesen zu finden war nun Michelangelo vorbehalten.

Wenn wir die Hervorbringungen der bisherigen Meister in ihrer Aufeinanderfolge betrachten, so erscheinen sie wie ein langsam fortschreitender Entwicklungsprocess, wie ein unausgesetztes Ringen nach einem hohen idealen Ziele, das zu erreichen aber erst dem mächtigen Genius eines Michelangelo gelingen sollte. Die Berufung Michelangelo's zur Leitung des Baues der Peterskirche sollte sich übrigens nicht blos für die Geschicke der letzteren, sondern geradezu für die gesammte neuere Baukunst zu einem bedeutungsvollen Ereigniss gestalten.

Wir wollen nun den vorhin erwähnten Entwurf Michelangelo's, nach welchem bekanntlich die Hauptpartie des Baues ausgeführt worden ist, einer eingehenderen Betrachtung unterziehen.

In seiner Gesammtheit ist uns dieser Entwurf (s. Fig. 25 und Fig. 26) aus den Kupferstichen des Stéfano du Perac von 1569, aus jenen des Jubiläums von 1600 und nebenbei auch aus einem Frescogemälde in der vatikanischen Bibliothek bekannt, — einiger anderer, ebenfalls authentischer Abbildungen nicht zu gedenken.

Wenn uns der Entwurf Michelangelo's im Vergleich zu den bisherigen Entwürfen vermöge seiner wunderbaren Klarheit und Einfachheit gleichsam wie etwas ganz Neues überrascht, so steht derselbe, näher besehen, mit diesen doch im innigsten Zusammenhange und ist, wie ich eben vorhin bemerkt habe, gleichsam nur die zur Vollreife gelangte Frucht jenes langen Gestaltungsprocesses, den uns eben diese Entwürfe, in ihrer Aufeinanderfolge betrachtet, veranschaulichen.

Vor Allem wird es uns bei genauer Beobachtung nicht entgehen können, dass Michelangelo seinen Plan unmittelbar aus dem Plane Antonio da San Gallo's, in welchem derselbe so zu sagen latent enthalten ist, herausgestaltet hat, und zwar in der Weise, dass er alles Weitschweifige und Störende daran beseitigte; dessenungeachtet werden wir aber den Plan Michelangelo's, wie sogleich dargethan werden soll, als eine durchaus originelle Hervorbringung bezeichnen müssen.

Ueber die Gesichtspunkte, von welchen sich Michelangelo bei der Gestaltung seines Planes hat leiten lassen, gibt uns einer seiner Briefe (siehe das bereits an einer anderen Stelle citirte Schreiben bei Bottari, lett. pitt.

VI. 9) theilweise Auskunft; man braucht jedoch nur Michelangelo's Plan mit dem Plane Antonio da San Gallo's zu vergleichen, um sich hierüber den zuverlässigsten und genauesten Aufschluss zu verschaffen.

Der Plan San Gallo's weist, wie dies bereits im vorhergehenden Abschnitte dargethan worden ist, zwei bedeutende Mängel auf, die wir im Plane Michelangelo's beseitigt finden. Als solche sind nun anzusehen: erstens jene Chorumgänge an den Abschlüssen der Querschiffe und der Hauptkapelle, die in diesem Plane geradezu als ein sehr umständlicher constructiver Behelf erscheinen, indem durch dieselben der Flächenraum des Baues beträchtlich erweitert wird, ohne dass sie im Innern der Kirche auch räumlich zur Geltung kommen würden; und zweitens der vorgeschobene, den Hauptbau in der Wirkung gänzlich beeinträchtigende Portalbau.

Berücksichtigt man überdies, dass der Entwurf San Gallo's sehr umfangreich und mit einer sehr detaillirten und überaus reichen architektonischen Ausstattung versehen ist, so wäre, wenn man erwägt, dass die Päpste den Bau möglichst bald vollendet wissen wollten, und dass die Geldmittel, über die man verfügen konnte, keineswegs beträchtlich waren, endlich auch noch der Einwand gerechtfertigt, dass die Ausführung dieses Entwurfes zu viel Zeit und Geld in Anspruch genommen haben würde, und es soll sich Michelangelo, wie Vasari berichtet (s. vita di Michelangelo, vol. XII, pag. 227), thatsächlich auch in diesem Sinne über den Entwurf San Gallo's geäussert haben.

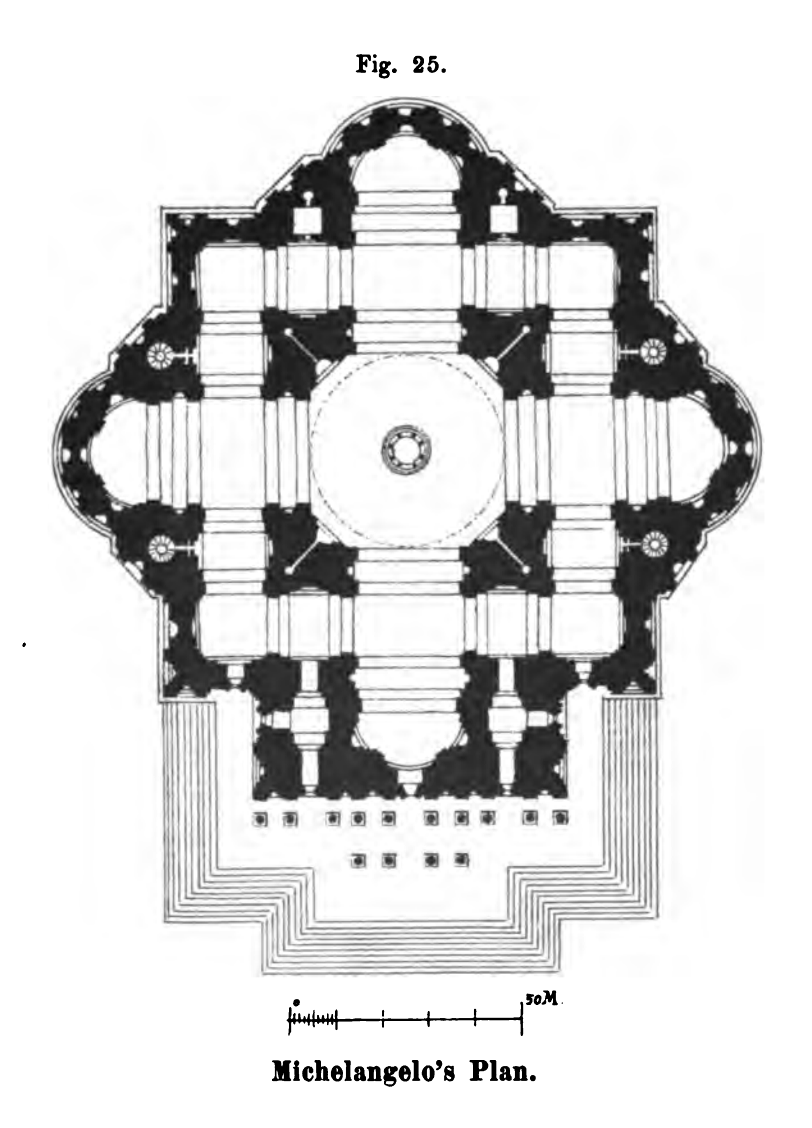
Ein Blick auf den Entwurf Michelangelo's genügt, um uns zu überzeugen, dass dies auch wirklich die Erwägungen waren, die für die Gestaltung desselben massgebend gewesen sind.

Wir wollen nun auf den Gestaltungsprocess dieses Entwurfes näher eingehen. Was zunächst jene mit einem Chorumgang versehenen Abschlüsse anbelangt, die ausser dem Rafael'schen und Peruzzi'schen Entwurfe auch der Entwurf San Gallo's aufweist, so spricht sich Michelangelo in dem vorhin erwähnten Briefe entschieden gegen die Einführung dieser Abschlussform aus, und zwar einerseits deshalb, weil durch dieselbe der Flächenraum des Baues derart erweitert wird, dass selbst einzelne Theile des päpstlichen Palastes der Kirche zum Opfer fallen müssten, andererseits aber, weil durch diese Abschlüsse, wie dies speciell in San Gallo's Plan der Fall ist, die Haupträume der Kirche alles directen Lichtes beraubt würden, während sie selbst gar nicht beleuchtet sind und daher, wie er halb im Scherz und halb im Ernst hinzufügt, nur bequeme Schlupfwinkel für aller Art schlechtes Gesindel bilden würden[1].

---

[1]) Vergleiche auch die bezüglichen Aeusserungen Michelangelo's bei Vasari, vol. XII, pag. 227.

Fig. 25.



Michelangelo's Plan.

Ich habe bereits bei der Besprechung der zweiten Bauperiode auf die eminent constructive Bedeutung dieser Abschlüsse hingewiesen und dargethan, dass es das Bestreben war, dem Unterbau der Kuppel grösseren statischen Halt zu geben, was Rafael zur Einführung derselben veranlasst hat. Michelangelo hat denn auch, wie dies sein eigener Plan bezeugt, diese statische Bestimmung jener halbrunden Doppelabschlüsse keineswegs verkannt; allein er erachtete dieselben für ein zu umständliches und mit Rücksicht auf die örtlichen Verhältnisse geradezu unzulässiges Auskunftsmittel, und war daher bestrebt, jenem Erfordernisse auf kürzerem Wege nachzukommen.

Erwägt man aber, welchen Anforderungen im vorliegenden Falle zu genügen, auf welch' gewaltige Kräftefactoren Rücksicht zu nehmen war, oder

mit anderen Worten, wie kräftig die, die Kuppelpfeiler zwischen sich einschliessenden Mauermassen gestaltet werden mussten, um dem angestrebten Zwecke zu entsprechen, so wird man zugeben müssen, dass es keineswegs ein Leichtes gewesen ist, dies auf eine Weise zu bewerkstelligen, dass dabei auch die formale Schönheit der Anlage nichts zu wünschen übrig liess. Aus diesem Grunde eben ist es auch zu erklären, dass sich weder Peruzzi, noch Antonio da San Gallo, trotz alles Bestrebens, die eigenen Wege zu gehen, von der Rafael'schen Gestaltung der Abschlüsse haben lossagen können, weshalb denn auch ihre Entwürfe hinsichtlich der Einfachheit der Anlage noch so Manches zu wünschen übrig liessen.

Wir können daher die Art und Weise, wie sich Michelangelo zu helfen gewusst, nicht genug bewundern; denn das Auskunftsmittel, dessen er sich bediente, ist nicht nur das einfachste, sondern gleichzeitig auch das beste und zuverlässigste, das unter den obwaltenden Umständen überhaupt ersonnen werden kann. Indem nämlich Michelangelo die äusseren Abschlussmauern fortliess, umgab er die Kuppelpfeiler mit mächtigen Gegenpfeilern, die er derart gestaltete, dass sie im Verein mit den von ihnen ausgehenden, die vier gleichlangen Kreuzarme abschliessenden einfachen Tribunen nach je einer der vier Seiten hin einen kräftigen Stützpfeiler bilden, der dem Unterbau der Kuppel ohne Zweifel einen weitaus grösseren Widerstand entgegenzusetzen vermag, als jene von Rafael eingeführten halbrunden Doppelabschlüsse.

Das Bewunderungswürdige der Lösung liegt eben in der Gestaltung der erwähnten Gegenpfeiler. Diese sind in Gestalt und Dimension den Kuppelpfeilern fast genau nachgebildet, jedoch so gestellt, dass sie ihre schräge Seite nach auswärts kehren, und zwar in der Weise, dass die sich ihnen anschliessenden Tribunen gewissermassen als eine Fortsetzung der Pfeilermasse erscheinen. Solcherweise bilden nun die Tribunen im Verein mit ihren entsprechenden Gegen- oder besser gesagt Ansatzpfeilern eine einzige im Querschnitt klammerartig gestaltete Mauermasse, deren constructive Bedeutung man denn auch auf den ersten Blick deutlich wahrnimmt. Die breiten und massigen Ansatzpfeiler erscheinen gleichsam wie Fangarme, die vorkommenden Falls die Bestimmung haben, einen von den Kuppelpfeilern herkommenden Schub aufzunehmen und auf die Tribunen hinüber zu leiten, in deren Scheitel sodann durch Gegenwirkung eine Paralysation der Kräfte stattfinden würde, oder mit anderen Worten: es bilden die Tribunen im Verein mit ihren entsprechenden Ansatzpfeilern kräftige, gegen die Kuppelpfeiler sich stemmende Mauermassen, die, indem sie den Unterbau der Kuppel zwischen sich einschliessen,

demselben grösseren statischen Halt geben und ihn zu einem unverrückbar festen baulichen Pegma gestalten.

Im Vergleich zu den halbrunden Doppelabschlüssen hat die von Michelangelo eingeführte Abschlussform nicht nur den Vorzug der grösseren Einfachheit, sondern, was noch wichtiger ist, den der weitaus grösseren Solidität; denn berücksichtigt man die enorme Last, die den Kuppelpfeilern anvertraut werden sollte, und bringt man überdies auch noch die colossalen Höhenverhältnisse des Kuppelbaues (vom Boden aus gemessen) in Anschlag, so wird man finden, dass die von den Vorgängern Michelangelo's angewandte Abschlussform in letzterer Beziehung doch noch Einiges zu wünschen übrig liess und dass in der That nur erst die von Michelangelo eingeführten Abschlüsse dem Baue jenen Grad von Solidität (dauerhafter Festigkeit) gaben, die einem so monumentalen, für undenkliche Zeiten bestimmten Werke gebührt.

Hatte nun einmal Michelangelo diese Abschlussform gefunden, so war damit auch die Gesammtanlage im Allgemeinen bereits festgestellt; die Vermittlung zwischen den vier gleichlangen Kreuzarmen liess sich nun durch einfache quadratische Nebenräume herstellen und die Vorderseite des Baues auf leichte Weise als die Stirnseite desselben charakterisiren.

So kam denn schliesslich jene überaus klare und einfache Anlage zu Stande, die wir an dem Plane Michelangelo's so sehr bewundern. Derselbe erscheint als ein statisch wohldurchdachtes, in allen Theilen wohlbegründetes Ganze; ja er repräsentirt geradezu die best-einfachste Grundrissform, die sich unter den obwaltenden Umständen überhaupt ersinnen lässt.

Soviel bezüglich der Anlage.

Was nun die Massengestaltung des von Michelangelo projectirten Baues anbelangt (s. Fig. 26), so sei vor Allem erwähnt, dass die centrale Anlage dadurch, dass die Höhenverhältnisse des Baues nach der Mitte hin allmälig zunehmen, auch äusserlich klar und deutlich zum Ausdruck gebracht ist. Die gewaltige, aus der Mitte des Baues emporsteigende Hauptkuppel beherrscht die ganze Anlage; auf diese folgen dann kleine, an den vier Ecken des Baues angeordnete Nebenkuppeln, und endlich, als die verhältnissmässig niedrigsten Theile des Baues, die vier, mit einfachen, aus der Hauptmasse des Baues hervortretenden Tribunen abgeschlossenen Kreuzarme. Solcherweise baut sich also das Ganze, von wo aus man es auch betrachten mag, pyramidalisch auf, und gewährt in Folge dessen dem Beschauer das Gefühl der Ruhe, des sicheren Bestandes, der absoluten Stabilität.

Die von Michelangelo entworfene, jedoch erst nach seinem Tode ausgeführte herrliche Riesenkuppel ist in anderen Schriften bereits so vielfach

und vielseitig besprochen worden, dass ich bei einer eingehenden Würdigung dieses allergrössten Wunderwerkes der Baukunst nur Allbekanntes wiederholen müsste. Ich beschränke mich daher blos darauf, zu bemerken, dass das Problem der vollen Ausdrucksweise der Wölbung in der von Michelangelo entworfenen Peterskuppel zum ersten Male eine künstlerisch vollendete Lösung gefunden hat.

Bei diesem Anlasse sei auch erwähnt, dass die Kuppel Michelangelo's zu derjenigen des Antonio da San Gallo in einem sehr engen Bezuge steht und dass Michelangelo bei der Gestaltung derselben auf ganz ähnliche Weise vorgegangen ist, wie bei der Gestaltung der Anlage des Baues. Auch will ich noch hinzufügen, dass die beiden letztgenannten Kuppeln in der Gestaltung mehr oder weniger von der Florentiner Domkuppel beeinflusst erscheinen, während für die von Bramante entworfene, von Rafael und Peruzzi unverändert beibehaltene Kuppel offenbar das Pantheon den formalen Grundgedanken abgegeben hat.

Was nun ferner die an den vier Ecken des Baues angeordneten, der Hauptkuppel ähnlich gestalteten kleinen Nebenkuppeln anbelangt, so hat Michelangelo mit der Einführung derselben offenbar einen dreifachen Zweck verfolgt. Erstens sollten dieselben mit Rücksicht auf die gewaltige Masse der aus der Mitte des Baues emporsteigenden Hauptkuppel eine dem Auge wohlgefällige Eckbelastung bilden; zweitens auf diese Masse vorbereiten, d. h. den schroffen Eindruck beseitigen, den das unvermittelte plötzliche Emportauchen der Hauptkuppel aus der horizontalen oberen Begrenzungsfläche des Baues verursachen würde, und endlich drittens, den Eindruck der pyramidalischen Verjüngung des Baues vervollständigen.

Dass nun überdies auch die Hauptkuppel durch die Nebenkuppeln scheinbar an Grösse gewinnt, braucht wohl kaum erst erwähnt zu werden. Es ist dies ein Vorzug, der eben in der Natur dieser Anordnung liegt, der aber, genau genommen, doch nur erst in zweiter Linie in Betracht kommt. Es wäre auch entschieden irrig, wollte man dies als den Zweck bezeichnen, den Michelangelo mit der Einführung der Nebenkuppeln verfolgt hat. Ihm war es hiebei gewiss um nichts weniger, denn um eine optische Spielerei zu thun; was er mit den Nebenkuppeln bezweckte, war, wie ich eben dargethan habe, weit ernsterer Natur: er wollte durch dieselben eine das statische Gefühl vollkommen befriedigende Massenwirkung erzielen und nichts weiter.

Was endlich die äussere architektonische Ausstattung des Baues anbelangt, so hat sich Michelangelo hiebei, wie ich bereits in einem der vorhergehenden Abschnitte erwähnt habe, der von Bramante an der Hauptkapelle durchgeführten Anordnung im Principe angeschlossen; sie weist eine einzige,

Fig. 26.



Michelangelo's Entwurf zu St. Peter.

in colossaler Proportion durchgeführte korinthische Säulen-, beziehungsweise Pilasterordnung auf, und darüber eine mächtige, mit Lichtöffnungen versehene Attika. Mag nun an der von Michelangelo entworfenen Aussenarchitektur auch so Manches auszusetzen sein, so hat dieselbe im Vergleich zu derjenigen, die der Entwurf Antonio da San Gallo's aufweist, entschieden den Vorzug, dass sie gross, den gewaltigen Proportionen des Baues angemessen und der Bestimmung desselben würdig gedacht ist. Zudem bringt sie auch die Einheitlichkeit des Raumes äusserlich deutlich zum Ausdruck.

Die bedeutenden Vorzüge, durch welche sich der Entwurf Michelangelo's vor allen bisherigen Entwürfen auszeichnet, lassen sich wohl kaum treffender und mit weniger Worten charakterisiren, als dies Vasari (s. vita di Michelangelo, vol. XII, pag. 229) gethan hat, der von diesem Entwurfe sagt: „ritirava San Pietro a minor forma, ma sì bene a maggior grandezza", und hiermit wollen wir denn auch unsere Betrachtungen über den von Michelangelo projectirten Bau schliessen[1]).

---

[1]) Nach all' dem Gesagten mag nun der Leser selbst urtheilen, welches Gewicht auf die Aeusserung Michelangelo's: „er sei blos der Vollstrecker des Bramante'schen Entwurfes" (s. Vasari vita di Bramante, vol. VII, pag. 137) zu legen ist. Dass die Entwürfe dieser beiden Meister zu einander in irgend einem Bezug gestanden haben, kann allerdings mit Rücksicht auf diese Aeusserung nicht bezweifelt werden; allein dieser Bezug dürfte aus Gründen, die ich bereits bei den Untersuchungen über den von Bramante projectirten Bau dargelegt habe, nicht in der Gesammtanlage des Baues, sondern wie dies auch aus dem von Bottari (s. lett. pitt. VI, 9) veröffentlichten Briefe Michelangelo's hervorzugehen scheint, blos in der Gestaltung gewisser Bautheile zu suchen sein.

Wenn sich nämlich Michelangelo in dem eben genannten, gegen den Entwurf Antonio da San Gallo's gerichteten Schreiben auf den Bramante'schen Bau beruft (. . „egli [Bramante] pose la prima pietra, di san Pietro . . . . . e fu tenuta cosa bella, come ancora è manifesto"), so hatte er hiebei, wie ich dies an einer anderen Stelle nachzuweisen gesucht habe, aller Wahrscheinlichkeit nach nur das im Auge, was von diesem Baue zur selbigen Zeit vorhanden war, und zwar in nächster Linie nur die von Bramante erbaute Hauptkapelle, deren mässige Ausdehnung, deren einfachen, eine directe Beleuchtung der Innenräume ermöglichenden Abschluss er gegenüber den mit halbrunden Doppelabschlüssen versehenen Kreuzarmen, wie sie eben auch der Entwurf San Gallo's aufweist, rühmend hervorhebt. Dabei ist aber nicht ausser Acht zu lassen, dass Michelangelo die constructiven Mängel, mit welchen die Bramante'sche Hauptkapelle behaftet war (s. Vasari vita di Michelangelo, vol. XII, pag. 191) und somit auch die Gründe, die Rafael und die folgenden Meister dazu veranlasst haben, dieselbe aufzugeben, recht wohl gekannt hat. Seine Angriffe richten sich denn auch keineswegs gegen das Aufgeben dieser Kapelle, sondern ausschliesslich gegen die Art und Weise, wie San Gallo und seine unmittelbaren Vorgänger dem statischen Erforderniss, (Sicherung des Unterbaues der Kuppel) dem Bramante nicht entsprochen hatte, zu genügen gesucht haben. Er kämpft lediglich gegen die Einführung der halbrunden Doppelabschlüsse an, die zwar dem statischen Erforderniss genügen, dagegen aber das Aufgeben gewisser Vorzüge bedingen, durch die sich hinwieder die Bramante'sche Hauptkapelle auszeichnet. Michelangelo war daher, wie wir gesehen haben, bestrebt, eine Lösung zu finden, die nach beiden Richtungen hin befriedigt, und wenn er nun seinen Vorgängern gegenüber geltend macht, er habe sich an die Bramante'sche Anordnung gehalten, so dürfte dies wohl kaum mehr zu bedeuten haben, als dass er sich, wie auch aus seinem Entwurfe zu ersehen ist, im Gegensatz zu diesen, sowohl bezüglich der Gestaltung der Kreuzarme, als auch bezüglich der Aussenarchitektur im Allgemeinen der Bramante'schen, an der Hauptkapelle durchgeführten Anordnung angeschlossen habe.

Auf dies allein dürfte sich meiner Ansicht nach aller Bezug beschränken, der zwischen dem Entwurfe Michelangelo's und demjenigen des Bramante bestanden hat.

Man dürfte, wenn man erwägt, dass Michelangelo in der Deputation der Bauverwaltung eine mächtige Gegnerschaft gehabt, vielleicht nicht irre gehen, wenn man sein Bestreben, das eigene

Es erübrigt noch, den factischen Antheil zu besprechen, den Michelangelo an dem Baue der Peterskirche gehabt.

Da der Entwurf Michelangelo's noch lange nach dem Tode des Meisters für den Bau massgebend gewesen ist, so wollen wir, der genaueren Darstellung des baugeschichtlichen Vorganges wegen hier zunächst nur das in Betracht ziehen, was unter der persönlichen Leitung Michelangelo's von diesem Entwurfe zur Ausführung gelangt ist, das Uebrige dagegen in abgesonderter Weise besprechen.

Von der Ueberzeugung ausgehend, dass das Zustandekommen des Baues noch unendlich viel Zeit in Anspruch nehmen würde, falls man den mannigfachen Schwankungen, denen die Geschicke desselben bisher unterworfen waren, nicht Halt geböte, war Michelangelo bestrebt, von seinem Entwurfe so viel ins Leben zu rufen, als nöthig war, die Vollendung des Baues wenigstens in seinen hauptsächlichsten und schwierigsten Theilen auf unumstössliche Weise anzubahnen. Er beeilte sich daher, sowohl von den zur Sicherung des Unterbaues der Kuppel dienenden Bautheilen, als auch von der Kuppel selbst so viel in Ausführung zu bringen, dass man sich nach seinem Tode nicht so leicht von seinen Anordnungen entfernen könne, sondern sich vielmehr gezwungen sehe, auf die von ihm angegebene Weise fortzufahren. Michelangelo ging demnach zunächst daran, die von Bramante erbauten Kuppelpfeiler, die er für zu schwach erachtete (s. Vasari, vita di Michelangelo, vol. XII, pag. 229), in structiver Beziehung zu verstärken, indem er die in denselben befindlichen weiten Aufstiege ausmauern liess. Fast gleichzeitig damit liess er die Bramante'sche Hauptkapelle abtragen und begann den Aufbau der mächtigen, den Kuppelpfeilern gegenüberstehenden Ansatzpfeiler zu den Tribunen.

Durch Vasari erfahren wir (s. ebenda), dass mindestens vier dieser Ansatzpfeiler und zwar diejenigen, die den beiden Querschiffen entsprechen, noch unter Michelangelo's Leitung vollendet worden sind, und dass derselbe auch noch den Bau der beiden Querschifftribunen in Angriff genommen habe.

Vorgehen, das doch, wie wir gesehen haben, sehr radicaler Natur war, mit den Absichten Bramante's zu identificiren und überhaupt Bramante in den Vordergrund zu schieben, einer klugen, politischen Eingebung zuschreibt. Vasari, der die bezüglichen Aeusserungen Michelangelo's durchaus nicht gelten lassen will und dieselben unverkennbar seiner Bescheidenheit zuschreibt (s. v. di Bramante, vol. VII, pag. 137), bestärkt uns einigermassen in dieser Ansicht. Ja es dürfte überhaupt schwer fallen, für diese Aeusserungen eine andere Erklärung zu finden; denn was von denselben, selbst für den Fall als der Bramante'sche Bau ein Centralbau hätte werden sollen, zu halten ist, kann nach alldem was im vorliegenden Abschnitte über die Entstehung des Michelangelo'schen Entwurfes und über dessen Verhältniss zu den bekannten Entwürfen der vorhergehenden Meister gesagt worden ist, doch keinem Zweifel unterliegen.

Noch lange bevor alle zur Sicherung des Unterbaues der Kuppel erforderlichen Massregeln in Ausführung gekommen waren, wandte sich Michelangelo dem Kuppelbaue zu. Er legte zunächst über die vier Gurtbögen ein mächtiges Kranzgesimse und begann hierauf den Aufbau der Trommel. Dieselbe war bereits bis zum Ansatz der Kuppel gediehen und nun sollte mit der Wölbung der letzteren begonnen werden; allein gerade da, als man eben bei diesem schwierigsten Theile der Arbeit angelangt war, setzte die Unzulänglichkeit der Geldmittel dem weiteren Vordringen Michelangelo's ein Ziel. Schmerzerfüllt sah der greise Meister die wenigen Lebenstage, die ihm noch beschieden waren, dahinstreichen, ohne dass er im Stande gewesen wäre, noch diesen einzigen, für die ferneren Geschicke des Baues so bedeutungsvollen Schritt zu unternehmen. Indess wollte er aber noch immer die Hoffnung nicht gänzlich aufgeben, dass sich die Verhältnisse baldigst günstiger gestalten und ihm die Verwirklichung seines Vorhabens ermöglichen würden.

Einsichtsvolle, um das Zustandekommen des gewaltigen Werkes ernstlich besorgte Freunde und Verehrer des grossen Meisters erkannten hingegen recht wohl, dass alles Zuwarten fruchtlos sei und suchten daher Michelangelo noch bei Zeiten zu bewegen, dass er Vorkehrungen treffe, dass die herrliche Riesenkuppel für den Fall seines vorzeitigen Ablebens genau nach seinen Anordnungen in Ausführung gebracht werden könne.

Michelangelo zögerte einige Zeit, diesem Wunsche zu entsprechen, denn er vermochte sich nur schwer mit dem Gedanken vertraut zu machen, eine so heikle und schwierige, die grösste Geschicklichkeit, Sorgfalt und Umsicht erfordernde Arbeit, wie es die Wölbung der Riesenkuppel war, fremden Händen zu überlassen.

Schliesslich gab er aber doch dem Drängen seiner Freunde nach, und fertigte nun zunächst ein kleines Kuppelmodell aus Thonerde an, auf Grundlage dessen er sodann durch Giovanni Francese ein grösseres hölzernes Modell ausführen liess, welches so vollständig und in allen Theilen so genau war, dass man an Hand desselben ohne sonderliche Schwierigkeit die Verwirklichung des Projectes unternehmen konnte[1]).

Dieses Modell wurde in einem Zeitraum von etwas mehr als einem Jahre vollendet. Bald darauf, am 7. Februar 1564, starb Michelangelo, ohne dass ihm für seine langjährige, aufopfernde Thätigkeit am Baue die Genugthuung zu Theil geworden wäre, den endlichen Triumph seiner Idee auch nur gesichert zu sehen, geschweige denn sich des grössten seiner Triumphe zu erfreuen.

---

[1]) S. Vasari, vol. XII, pag. 252, vita di Michelangelo.

Dass der Bau unter der fast siebzehnjährigen Leitung Michelangelo's keine bedeutenderen Fortschritte gemacht hat als die, welche wir eben vorhin zu verzeichnen hatten, kann, wenn wir berücksichtigen, dass Michelangelo, wie aus einem seiner an Vasari gerichteten Briefe (s. vita di Michelangelo vol. XII, pag. 224) hervorgeht, nur während der ersten Zeit seiner Thätigkeit am Baue über ausgiebige Geldmittel hat verfügen können, während er späterhin unausgesetzt mit Geldmangel zu kämpfen hatte, nicht Wunder nehmen.

Was aber mit dem Wenigen zu leisten war, hat Michelangelo gewiss auch geleistet. Bei all seiner aufopfernden Hingebung für die Sache des Baues, bei all seinem selbstlosen, ausschliesslich dem Gedeihen des seinen Händen anvertrauten Werkes geweihten Streben, hatte sich aber der greise Meister, wie ich zum Schlusse noch bemerken will, keineswegs eines ungestörten und behaglichen Schaffens zu erfreuen. War, wie ich vorhin erwähnt habe, der beständige, den Fortgang der Arbeiten hemmende Geldmangel an und für sich schon dazu angethan, den um das Zustandekommen des Baues besorgten Meister mit Missmuth zu erfüllen, so trug die sogenannte San Gallo'sche Secte, welche vornehmlich aus den Deputirten der Bauverwaltung bestand, auch ihrerseits redlich dazu bei, diesen Missmuth noch zu erhöhen und die Lage Michelangelo's durch allerlei Schmähungen und Verleumdungen zu einer höchst unerquicklichen zu gestalten.

Allein alle diese Widerwärtigkeiten konnten Michelangelo nicht dazu bewegen, der Sache, deren er sich nun einmal mit Entschlossenheit angenommen hatte, unverrichteter Dinge den Rücken zu kehren. Gestützt auf das unbegrenzte Vertrauen, dessen er sich von Seite der Päpste zu erfreuen hatte, und in der Erwägung, dass er mit seinem Rücktritte, wie er an Vasari schreibt[1]), „blos einigen Schurken einen Gefallen erweisen und die Zerstörung des bereits Geschaffenen, ja vielleicht sogar das völlige Liegenbleiben des Baues verursachen würde", hielt er es für eine Ehren- und Gewissenssache, in seiner Stellung zu verharren, so lange er dem Baue nur immer von Nutzen sein konnte. Die bewunderungswürdige Festigkeit und Selbstverläugnung, womit Michelangelo diesem Vorsatze, trotz mancher verlockenden Anträge einerseits[2]), trotz aller Widerwärtigkeiten und Unbilden andererseits, bis an das Ende seiner Tage treu geblieben, verleiht den letzten Lebensjahren des grossen Meisters eine wahrhaft tragische Weihe.

---

[1]) S. Vasari, vol. XII, pag. 224, vita di Michelangelo.
[2]) Ebenda, pag. 242, 243, 250.

B.

Fortsetzung des Baues nach dem Entwurfe Michelangelo's

1564—1606.

Nach dem Tode Michelangelo's (17. Februar 1564) übertrug Pius IV. den Bau Giacomo Barozzi von Vignola und Pirro Ligorio mit der strengen Weisung, unter keiner Bedingung von den Anordnungen Michelangelo's abzuweichen.

Pirro Ligorio wurde 1571 von Pius V. seiner Stelle enthoben — angeblich wegen Ueberschreitung jenes Verbotes — und Vignola setzte hierauf den Bau ohne Gehilfen fort.

Als Vignola 1573 starb, betraute Gregor XIII. Giacomo della Porta mit der Leitung des Baues. Später wurde demselben Domenico Fontana zugesellt.

Unter der speciellen Leitung des Letzteren wurde die gewaltige Kuppel genau nach den von Michelangelo hinterlassenen Angaben eingewölbt (1590), und zwar in einem Zeitraume von 22 Monaten.

Als Giacomo della Porta 1604 starb und Domenico Fontana, einem anderweitigen Rufe folgend, bald darauf den Bau verliess, wurde die Leitung desselben durch Clemens VIII. an Giovanni Fontana und Carlo Maderna übertragen.

Bei stetem Festhalten an dem Entwurfe Michelangelo's war der Bau um 1605 endlich so weit gediehen, dass zu seiner Vollendung nur mehr die Vorderfaçade fehlte. Allein die Dinge sollten noch im letzten Augenblicke eine andere Wendung nehmen; die Vollendung des Baues nach dem Entwurfe Michelangelo's sollte noch in letzter Stunde vereitelt, das herrliche Werk auf bedauerliche Weise verunstaltet werden.

Da wir über den weiteren baugeschichtlichen Verlauf die ausführlichsten Abhandlungen besitzen[1]), und er an sich doch nur geringes Interesse bietet, so will ich denselben im Folgenden nur in seinen allgemeinen Zügen andeuten.

[1]) Costaguti Giov. Batt. Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano. Roma 1620.
Fontana Cav. Carlo, Il Tempio Vaticano e sua origine. Roma 1694.
Bonanni P. Philippo, Numismata summ. Pontif. templi Vaticani Fabr. indicantia, Roma 1696.

Sechste Periode.

1606 — ca. 1669.

Carlo Maderna

1606—1629.

Giov. Lorenzo Bernini

1629 — ca. 1669.

Als der Bau, wie ihn Michelangelo projectirt hatte, nach fast sechzigjähriger Arbeit endlich so gut wie vollendet dastand, da sollten fromme Bedenken noch im letzten Augenblicke die Absichten des grossen Meisters für immerdar durchkreuzen.

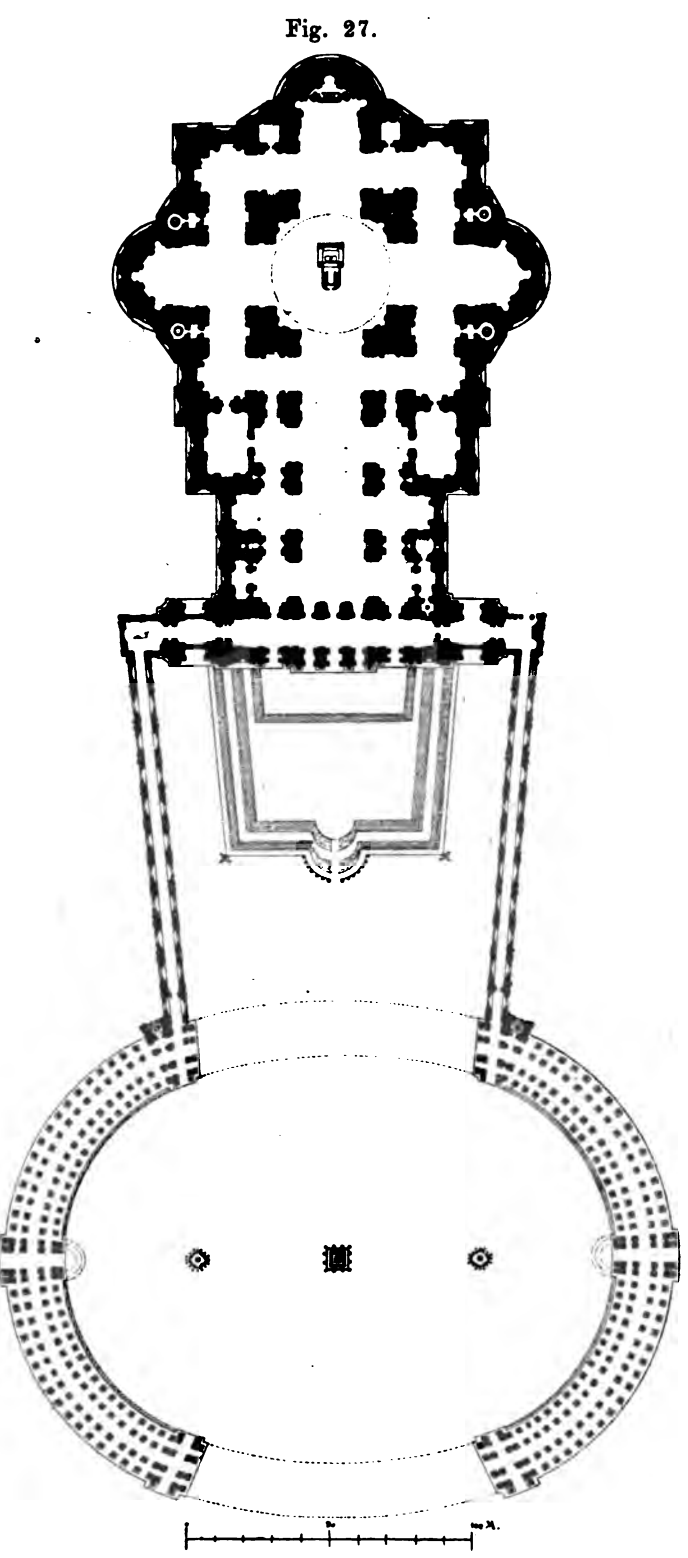
Paul V., geleitet von einer scrupulösen Pietät für die Stelle, an der die alte Basilika gestanden, beschloss bald nach seinem Regierungsantritt (1605), „damit der heilige Ort nicht durch einen profanen Zweck entweiht werde und um die Spuren der heiligen Reliquien, das Andenken S. Sylvesters und die Ehrfurcht für Constantin den Grossen zu wahren“ [1]), den neuen Bau noch so weit fortzusetzen, bis der Flächenraum des damals noch aufrechtstehenden Vordertheiles der alten Kirche von demselben gänzlich eingeschlossen würde.

Eine Congregation von Cardinälen wurde mit der Durchführung dieses unglückseligen Beschlusses betraut. Diese fand, „dass die von Michelangelo vorgesehenen Räumlichkeiten ohnehin nicht genügen würden und dass unbedingt etliche Bequemlichkeiten für den göttlichen Cultus zu schaffen seien“. In dieser Beziehung wurden nun insbesondere als erforderlich hingestellt: ein Chor für den Clerus, eine Sakristei, eine Taufkapelle, eine geräumige Vorhalle und eine Benedictionsloggia. Alle diese Räumlichkeiten sollten so disponirt werden, dass der Flächenraum der alten Basilika noch innerhalb der Façade des neuen Baues zu liegen komme.

---

[1]) Carlo Maderna's an Paul V. gerichtete Denkschrift über den Bau, lett. pitt., VI, 12.

Fig. 27.



Grundriss der gegenwärtigen Kirche und des von Bernini angelegten Vorplatzes.

Fig. 28.



Vorderansicht der gegenwärtigen Kirche.

Es wurden hierauf alle hervorragenderen Architekten zur Einreichung von Entwürfen aufgefordert. Weit entfernt, gegen einen so kunstwidrigen Beschluss Einsprache zu erheben, beeilten sich vielmehr die Meisten von ihnen, dieser Aufforderung nach Kräften Folge zu leisten, so: Carlo Maderna, Domenico und Giovanni Fontana, Flaminio Ponzio, Girolamo Rainaldi und viele Andere[1]).

[1]) Unter diesen auch der Maler Cigoli, von dessen Entwürfen eine erkleckliche Anzahl in der Sammlung der Uffizien vorhanden ist.

Fig. 29.

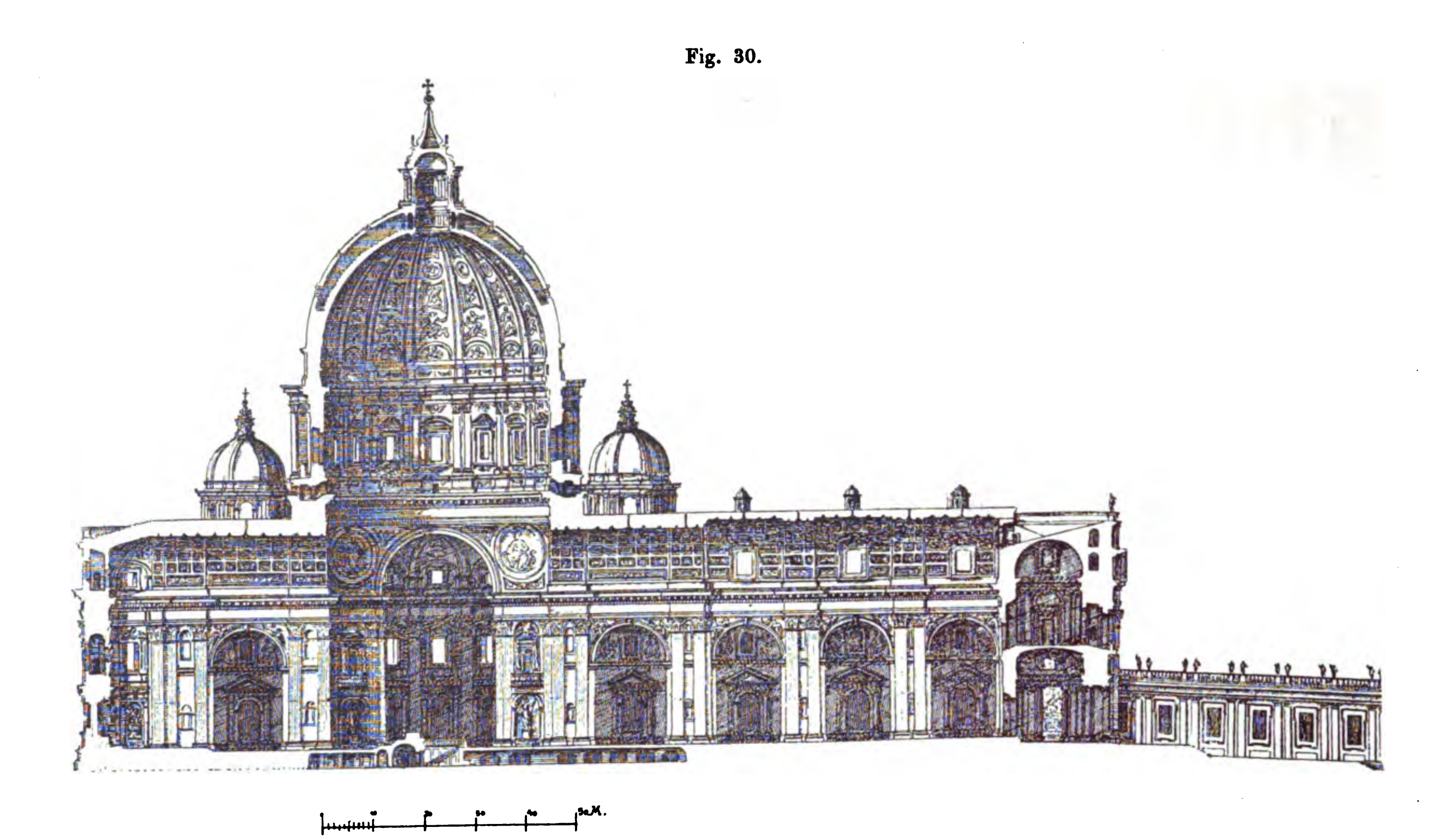


Schnitt längs der Achse der Querschiffe.

Maderna's Entwurf (s. Fig. 27, Fig. 28 und Fig. 30) erhielt den Vorzug und wurde sofort zur Ausführung bestimmt.

So musste denn der Michelangelo'sche Bau noch zu guter Letzt jene Missverbindung eingehen, die wir nun an der Peterskirche mit so grossem Bedauern wahrnehmen. Der als Centralbau gedachte und in diesem Geiste fast zum Abschluss gediehene Michelangelo'sche Bau wurde noch in letzter Stunde in einen Langbau umgewandelt und solcherweise ein widersinniges, eines höheren künstlerischen Werthes bares Zwitterding geschaffen, das in seiner äusseren Erscheinung nur durch seine aussergewöhnlichen Grössenverhältnisse imponirt.

Fig. 30.



Längenschnitt.

1606 wurde mit der Abtragung der Reste der alten Basilika begonnen und am 1. Mai 1607 der Bau des Langhauses in Angriff genommen. Gegen Ende des Jahres 1614 war dasselbe fast vollendet. Es fehlten nur mehr die kurzen Ansätze zu beiden Seiten der Vorhalle, die mit Thürmen überbaut werden sollten; jene wurden zwar ausgeführt, die Thürme aber kamen glücklicherweise nicht zu Stande[1]).

Am 18. November 1626 erfolgte endlich durch Urban VIII. die Einweihung der neuen Kirche.

Maderna starb 1629. Was dieser noch zu thun übrig gelassen, fügte hierauf Bernini († 1680) hinzu, und so wurde denn, Dank der gemeinschaftlichen Bemühung beider, dem Barokstyl, der gleichsam wie ein Diluvium schonungslos über Rom hereingebrochen, auch an der Peterskirche der gehörige Antheil gesichert.

Seinen eigentlichen Abschluss erhielt der Bau durch die unter Alexander VII. begonnene, unter seinem Nachfolger Clemens IX. (1667—1669) vollendete Anlage des herrlichen, von Colonnaden umsäumten Vorplatzes, mit welchem uns Bernini für so Manches, was sein Vorgänger und er an dem Hauptbaue verschuldet gleichsam einigermassen zu entschädigen suchte.

---

[1]) Bernini baute zwar einen derselben, musste ihn aber wegen ungenügender Fundirung wieder abtragen.

Wir haben somit den baugeschichtlichen Vorgang von Anbeginn bis zu Ende verfolgt. An Hand von Urkunden, von bildlichen und schriftlichen Ueberlieferungen haben wir die verschiedenen Momente, die für den Bau von nachhaltiger oder auch nur vorübergehender Bedeutung gewesen sind, erörtert und Gelegenheit gehabt, das Ineinandergreifen der verschiedenen Gestaltungsphasen zu beobachten, die der Bau bis zu seiner Vollendung oder doch wenigstens bis kurz vor dieser hat durchmachen müssen.

Wir haben unsere Betrachtungen mit der Besprechung des unter Nikolaus V. in Angriff genommenen und bald wieder aufgegebenen Baues begonnen, und das Vorhaben dieses Papstes in psychologischer wie in rein baulicher Beziehung zu ergründen gesucht. Was die für unsere Zwecke wichtigere rein bauliche Seite dieses Vorhabens anbelangt, so haben wir gesehen, dass der von Nikolaus V. beabsichtigte Bau in der Anlage durch den alt-christlichen Kirchenbau und zwar unmittelbar durch die alte constantinische Basilika, die er eben hätte ersetzen sollen, beeinflusst erscheint, während für die Durchbildung desselben die solidere (wohl in das Gewand der eben anbrechenden neueren Kunst gehüllte) spät-mittelalterliche Bauweise maassgebend gewesen ist.

Sodann haben wir uns dem von Julius II. wieder aufgenommenen Projecte des Neubaues der Peterskirche zugewendet, und uns über die Gestaltung des unter diesem Papste begonnenen, von Bramante entworfenen Baues, in Ermanglung des Bramante'schen Entwurfes, mit Hilfe des zu Gebote stehenden Materials einen Aufschluss zu verschaffen gesucht. Was wir in dieser Beziehung zu ermitteln vermocht, lässt, wie wir gesehen haben, mit grosser Wahrscheinlichkeit vermuthen, dass der von Bramante begonnene Bau, gleich der unter Nikolaus V. projectirten Kirche, eine Pfeilerbasilika gewesen, dass aber Bramante die Vorhöfe weggelassen, die Thürme an die Hauptfaçade gerückt und das Ganze im Geiste der neueren Baukunst gestaltet und durchgebildet habe.

Wenn wir uns aber bezüglich der Gestaltung des Bramante'schen Entwurfes, der Unzulänglichkeit des Quellenmateriales wegen, mit blossen, wenn auch nicht unbegründeten Vermuthungen haben behelfen müssen, so boten uns doch wenigstens die von Bramante ausgeführten Bautheile, mit welchen dieser den Grundstein zum gegenwärtigen Bau gelegt, einen verlässlichen Anhalts- und Anknüpfungspunkt für die Darstellung des weiteren baugeschichtlichen Verlaufes.

Durch die Vergleichung der Bramante'schen Baufragmente mit dem Entwurfe Rafael's haben wir den hauptsächlichsten, wenn nicht gar einzigen Beweggrund kennen gelernt, der für die Entstehung des letztgenannten Entwurfes maassgebend gewesen ist. Dieser Beweggrund lag, wie wir gesehen haben, offenbar in der Erkenntniss, dass die von Bramante bezüglich der Sicherung des Unterbaues der Kuppel getroffenen Maassregeln unzulänglich und daher durch andere, zweckmässigere zu ersetzen seien, so, dass wir also, wie dargethan worden ist, mit Rücksicht auf das Ergebniss unserer auf die Gestaltung des Bramante'schen Baues bezüglichen Untersuchungen, in dem Rafael'schen Entwurfe aller Wahrscheinlichkeit nach blos eine verbesserte Auflage des Bramante'schen Entwurfes zu erkennen haben dürften.

Wir haben sodann gesehen, dass der Beschluss Leo X. den Bau nach einem möglichst einfachen und wenig umfangreichen Entwurfe fortzusetzen, zur Entstehung des Peruzzi'schen Entwurfes geführt hat, der, was seine Gestaltung anbelangt, als die Reduction des Rafael'schen Entwurfes auf einen eurythmischen Centralbau erscheint.

Im Gegensatze zu der eurythmischen Anlage des Peruzzi'schen Entwurfes, spricht sich, wie wir gesehen haben, in dem darauffolgenden Entwurfe Antonio da San Gallo's, der im Grossen und Ganzen genommen blos eine Erweiterung und neue Bearbeitung des Peruzzi'schen Entwurfes ist, das Bestreben aus, dem Baue durch die Hinzufügung eines gewaltigen Portalbaues eine entschieden ausgesprochene Richtung zu geben.

Durch eine geistvolle Reduction des ebengenannten Entwurfes schuf endlich Michelangelo jenen herrlichen Entwurf, der bei einfachster Gestaltung der Anlage alle bisherigen Entwürfe an imponirender Wirkung übertraf und nach welchem denn auch die Hauptpartie des Baues ausgeführt wurde.

Indem wir so, von dem unter Nikolaus V. projectirten Baue ausgehend, die verschiedenen Gestaltungsphasen, welche die Anlage in den einzelnen Entwürfen durchgemacht hat, bis auf den Entwurf Michelangelo's herab verfolgten, haben wir uns einen beiläufigen Begriff von dem Zusammenhange verschafft, in welchem diese Entwürfe mit einander stehen. Wir haben gesehen, dass

die letzteren, wenngleich sie, einzeln betrachtet, als originelle Hervorbringungen der jeweiligen Meister erscheinen, mit einander doch auf's Innigste verknüpft sind, indem ein jeder von ihnen gleichsam eine verbesserte Auflage des unmittelbar vorhergehenden bildet: so, dass uns also alle zusammengenommen einen consequent fortschreitenden Gestaltungsprocess veranschaulichen, der in dem Entwurfe Michelangelo's seinen langerstrebten, glänzenden Abschluss gefunden hat.

Was uns aber vornehmlich dazu berechtigt, diese Entwürfe in ihrer Gesammtheit als einen einzigen Gestaltungsprocess aufzufassen, ist der Umstand, dass dieselben, in ihrer Aufeinanderfolge betrachtet, sowohl was die Gestaltung der Anlage, als auch was die Ausbildung der Kuppel anbelangt, bestimmte, systematisch verfolgbare Tendenzen aufweisen.

Was nun zunächst die Gestaltung der Anlage anbelangt, so haben wir, von dem unter Nikolaus V. projectirten Baue ausgehend, wahrgenommen, dass sich die Anlage in den folgenden Entwürfen, trotz einiger zeitweiliger, vornehmlich durch constructive oder rein künstlerische Erwägungen verursachter relativer Rückschritte, im Grossen und Ganzen genommen allmälig vereinfacht hat, bis sie endlich in dem Entwurfe Michelangelo's jenen Grad von Einfachheit erlangte, den sie mit Rücksicht auf den von Bramante angelegten Unterbau der Kuppel nur immer erreichen konnte.

Die allmälige Vereinfachung der Anlage war aber von einer successiven Ausbildung der Kuppel begleitet. Bei dem unter Nicolaus V. projectirten Baue noch unmittelbar auf den vier Gurtbögen ruhend, und äusserlich als solche wohl gar nicht charakterisirt (etwa wie bei S. Maria delle Grazie zu Mailand), erlangt die Kuppel durch Bramante, der dieselbe auf einen trommelförmigen Untersatz erhebt und diesen sowohl (durch einen äusseren Säulenumgang), als auch die Wölbung, (durch das Hervortretenlassen des Scheitels derselben) äusserlich andeutungsweise zum Ausdruck bringt, eine höhere Bedeutung.

Durch Potenzirung der ebengenannten Bestandtheile der Bramante'schen Kuppel, nämlich durch Erhöhung des Untersatzes (beziehungsweise Verdoppelung der Umgänge) und Ueberhöhung der bisher halbkugelförmigen Wölbung (beziehungsweise stärkeres Hervortretenlassen des Scheitels derselben) suchte sodann, wie wir gesehen haben, Antonio da San Gallo der Kuppel eine noch imposantere Gestaltung zu geben.

Indem endlich Michelangelo die Wölbung von ihrer bisherigen Umhüllung gänzlich befreite, dieselbe auch äusserlich voll und ganz zum Ausdruck brachte, und den trommelförmigen Untersatz auf angemessene Weise

in structiv-symbolischem Geiste gestaltete, gab er der Kuppel die letzte und vollendetste Ausbildung, deren dieser Bautheil nur immer fähig ist.

Nach all diesen Betrachtungen stellt sich der Entwurf Michelangelo's als der folgerichtige und natürliche Abschluss des hier entwickelten baugeschichtlichen Processes dar, während der mit dem bisherigen Gedankengange in keinem Zusammenhange, ja mit diesem geradezu im Widerspruch stehende, thatsächliche Abschluss desselben als ein unnatürlicher und erzwungener bezeichnet werden muss. Das an den Michelangelo'schen Bau angefügte Langhaus stellt sich im Plane des gegenwärtigen Baues nicht weniger, als in der äusseren Erscheinung desselben, als eine nachträgliche, willkürliche und störende, ja geradezu verunstaltende Zuthat dar. —

Schliesslich wäre noch der kunstgeschichtlichen Bedeutung des Neubaues der Peterskirche, dieses grossartigsten Projectes, das die neuere Baukunst zu lösen gehabt, Erwähnung zu thun. Mag auch die Mehrzahl der auf St. Peter bezüglichen Entwürfe unausgeführt geblieben, ja keiner von ihnen seinem ganzen Umfange nach verwirklicht worden sein, so spielen dieselben in der Entwicklungsgeschichte der modernen Architektur nichts destoweniger eine hervorragende Rolle, deren Bedeutung und Tragweite man erst gewahr wird, wenn man jene auf ihrem Entwicklungsgange Schritt für Schritt verfolgt. Hierauf näher einzugehen würde uns jedoch zu weit führen, zumal dies eine Aufgabe ist, mit der sich weniger die Baugeschichte der Peterskirche, als vielmehr die Geschichte der neueren Baukunst überhaupt zu befassen hat; die erstere hat blos das speciell auf diesen Bau bezügliche Material zurecht zu legen und die nöthigen Anhaltspunkte zu schaffen, um der letzteren die Lösung dieser weit grösseren Aufgabe zu erleichtern.

Sollte die vorliegende Schrift, trotz aller ihrer Mängel, diesen Zweck auch nur einigermaassen erfüllen, so wird den Verfasser weder die Zeit noch die Mühe reuen, die er auf dieselbe verwendet hat.



Druck von Adolf Holzhausen in Wien
k. k. Universitäts-Buchdruckerei.

INHALT.

Berichtigungen.

Seite 35 unterste Zeile der Anmerkung, lies: capella statt capello.

„ 36 unterste Zeile der Anmerkung, lies: Beschreibung statt Geschichte.

„ 36 ebenda, lies: II, 1. Abtheilung statt II. Abtheilung.

„ 74 unterste Zeile, lies: 1526 statt 1523.

„ 88 Zeile 8 von unten, lies: Clemens VII. statt Clemens III.

Druck von Adolf Holzhausen in Wien
k. k. Universitäts-Buchdruckerei.

